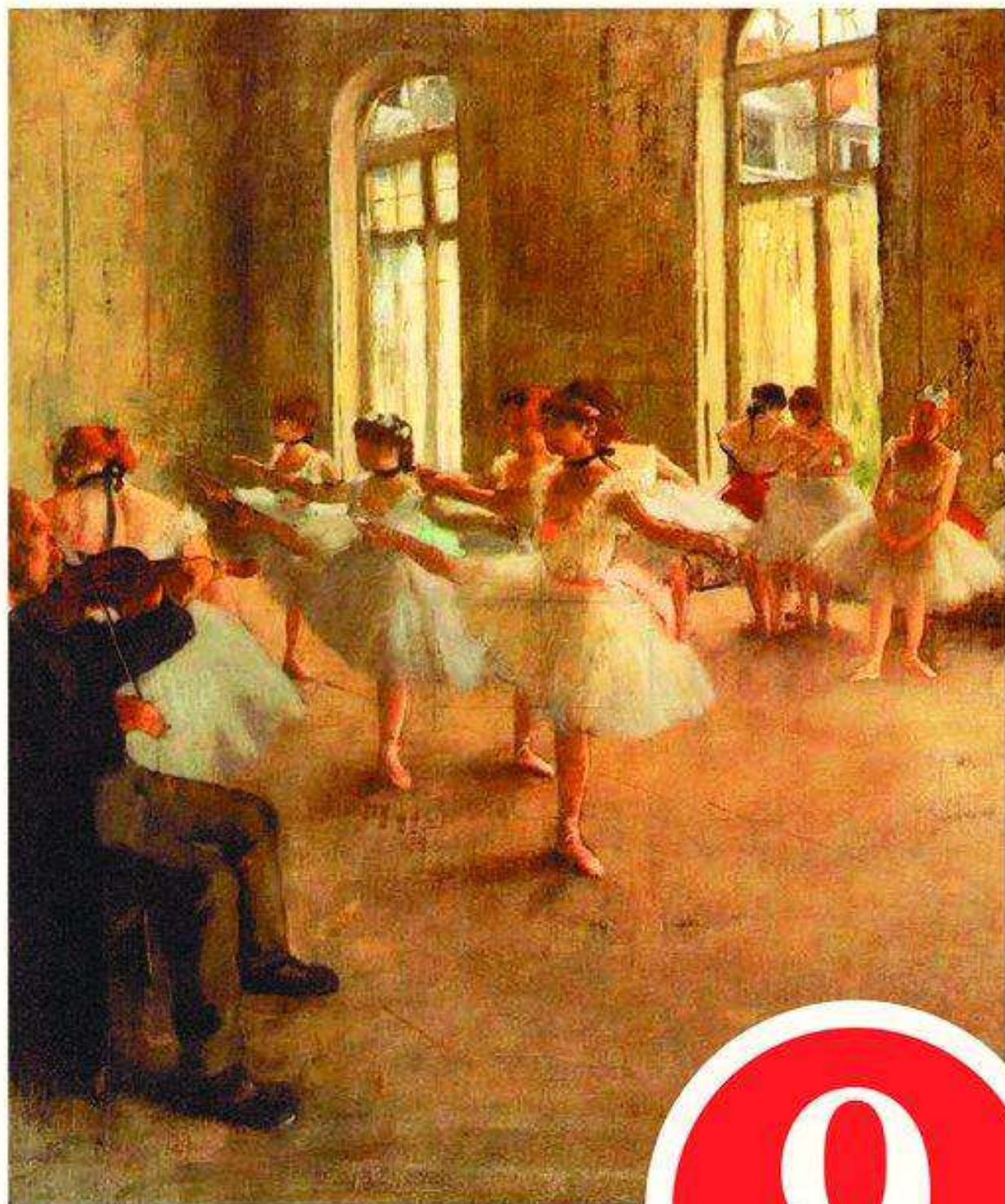


ИСКУССТВО



Г. И. Данилова



ИСКУССТВО

Содружество искусств

Учебник

Рекомендовано
Министерством
образования и науки
Российской Федерации



Москва



2013



УДК 373.167.1:7.03
ББК 85я72
Д18

**Учебник получил положительное заключение
Российской академии наук (№ 10106-5215/71 от 12.10.2012 г.)
и Российской академии образования (№ 01-5/7д-406 от 24.10.2012 г.)**

Данилова, Г. И.
Д18 **Искусство : Содружество искусств. 9 кл. : учебник / Г. И. Дани-**
лова. - М. : Дрофа, 2013. - 303, [1] с. : ил.

ISBN 978-5-358-11415-9

Учебник завершает авторскую линию Г. И. Даниловой по искусству для основной школы. В нём рассматриваются особенности отдельных видов синтетических искусств, а также процессы их взаимовлияния и взаимообогащения. Содержит обильный иллюстративный материал.

Методический аппарат включает следующие рубрики: «Вопросы и задания для самоконтроля», «Творческая мастерская», «Темы проектов, презентаций или сообщений». В заданиях приведены ссылки на интернет-ресурсы. В конце учебника помещён список рекомендуемой литературы.

Учебник написан в соответствии с Федеральным государственным стандартом основного общего образования и авторской программой курса, одобрен РАО и РАБ, включен в Федеральный перечень.

**УДК 373.167.1:7.03
ББК 85я72**

ISBN 978-5-358-11415-9

© Данилова Г. И., 2013
© ООО «ДРОФА», 2013



Предисловие

В 9 классе мы продолжим знакомство с традиционными и современными видами искусства. Но теперь в центре нашего внимания окажутся синтетические искусства, особое место среди которых занимают искусства сценические (театр, хореография, прежде всего балет, и опера), экранные (кинематограф, телевидение, видео и мультимедиа) и зрелищные (цирк и эстрада). У каждого из них свои особые законы и способы отражения жизни, свои средства художественной выразительности. Каждое из них особым образом воздействует на человека, затрагивая разные струны в его душе. Именно об этом идёт речь в первом разделе учебника — «Синтетические искусства: их виды и особенности».

Вместе с тем современный человек живёт в быстроменяющемся мире, он привык к калейдоскопической смене впечатлений и постоянно возрастающим объёмам информации. Поэтому невозможно представить себе некое замкнутое пространство, в котором обособленно существовали бы разные виды искусства. Реалии нашей жизни побуждают каждое из искусств стремиться к расширению своих художественных возможностей и все-

объемлющему охвату действительности. Этот процесс сопровождается их органическим взаимопроникновением, стиранием существующих между ними границ, на помощь искусствам приходят новейшие достижения науки и техники.

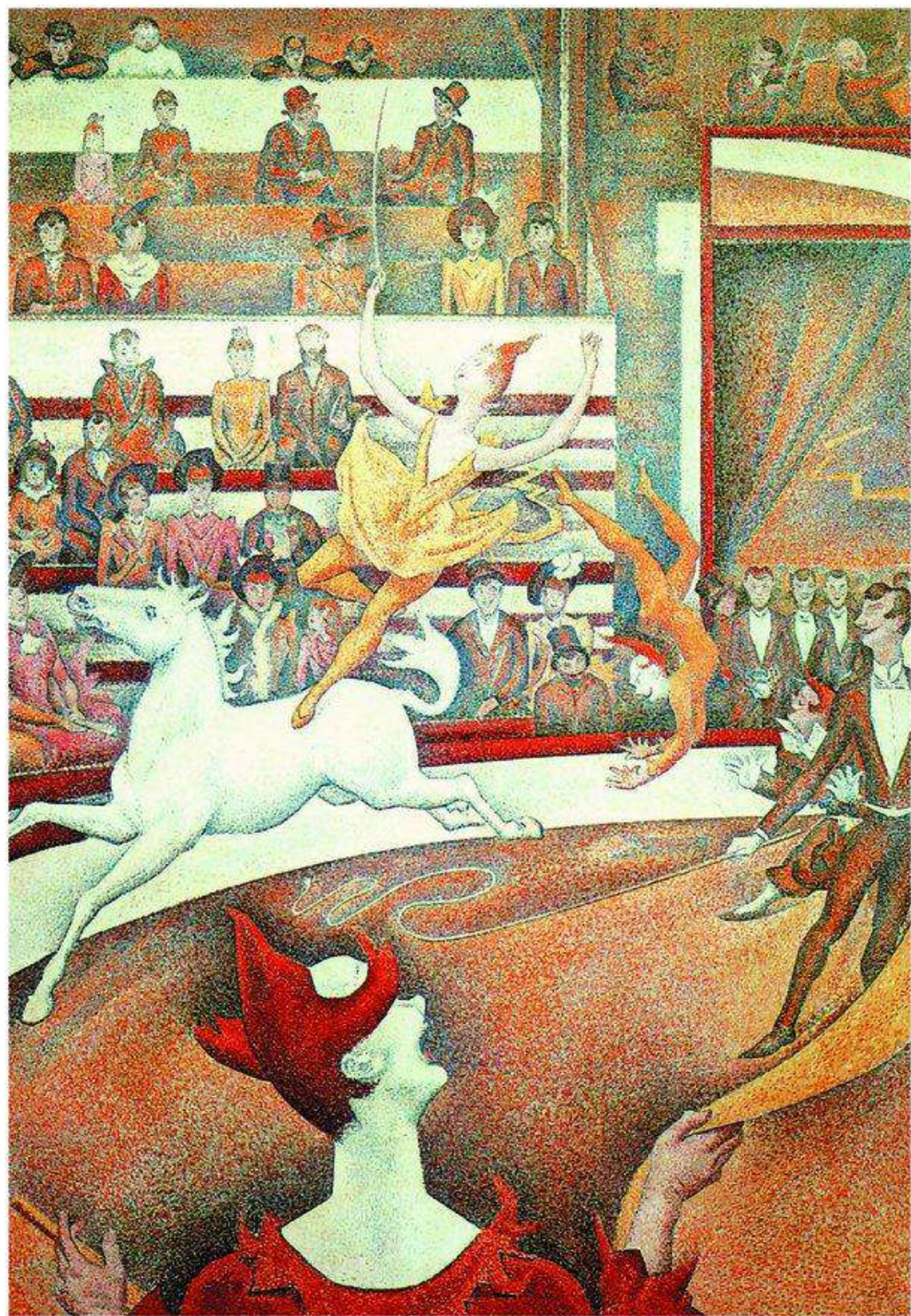
Проблемам взаимодействия традиционных и современных видов искусства посвящён второй раздел учебника — «Под сенью дружных муз». В нём вы узнаете, как рождаются кинематографические шедевры и незабываемые театральные постановки, познакомитесь с людьми творческих профессий, участвующими в создании фильмов, драматических, оперных и балетных спектаклей.

Безусловно, понять процессы, происходящие в современном искусстве, может только активный, действенный зритель, читатель и слушатель. А потому недостаточно просто пассивно воспринимать искусство, надо, по словам К. С. Станиславского, «учиться смотреть и видеть... уметь отдаваться и откликаться на то, что нас окружает», и, конечно, творить самому. Методический аппарат учебника содержит немало интересных вопросов и заданий для самоконтроля, которые помогут сориентироваться в изучаемом материале, проверить качество его усвоения. Как всегда, в разделах «Творческая мастерская» и «Темы проектов, презентаций или сообщений» каждый из вас сумеет найти применение своим способностям в индивидуальной или коллективной работе. Обратите внимание: материал повышенной сложности отмечен звёздочкой (*).

Надеемся, что представленный в учебнике иллюстративный материал пробудит у вас желание обратиться к дополнительной

литературе и неисчерпаемым ресурсам Интернета. Помните, что чем больше вы видите, слушаете и читаете, чем чаще соприкасаетесь с произведениями искусства и активнее постигаете их язык, тем глубже вы осознаёте неповторимость и уникальность каждого творения художника и вместе с тем тоньше ощущаете и более глубоко осознаёте красоту и многообразие окружающего мира.

Желаем вам ярких, образных впечатлений и удивительных открытий в мире прекрасного. Успехов в вашем творческом приобщении к искусству!





Синтетические искусства: их виды и особенности

1. Пространственно-временные искусства

Как известно, все виды искусства находятся в тесной взаимосвязи и взаимодействии между собой. Так, поэзия всегда «стремится» к музыке, театр — к хореографии. Танец нередко ассоциируется с «движущейся скульптурой», а архитектуру сравнивают с «застывшей музыкой». В содружестве между собой находятся практически все известные нам сегодня виды искусства, но при этом каждое сохраняет свои характерные особенности. Вот как писал об этом известный филолог и историк культуры Д. С. Лихачёв: «Сближения между искусствами и изучение их расхождений между собой позволяют вскрыть такие закономерности и такие факты, которые оставались бы для нас скрытыми, если бы мы изучали каждое искусство... изолированно друг от друга». Вот почему мы предлагаем вам не только выявить характерные особенности пространственно-временных искусств, но и определить причины «расхождения» и «сближения» между ними.

1.1. Характеристика синтетических видов искусства

«Зачем ссорить искусства? — спрашивал писатель В. Ф. Одоевский. — Чем теснее они соединятся, тем сильнее будет их действие». Действительно, зачем делать то, что противоречит общей природе искусства?! Ведь среди искусств нет главных и второстепенных, каждое обладает своими характерными особенностями, у каждого свой способ отражения мира, только ему присущий арсенал изобразительно-выразительных средств.

Фавн (Н. М. Циска-
ридзе). Балет
«Послеполуденный
отдых Фавна»
на музыку
К. Дебюсси. 2007.
Фото Н. Баусовой.
Москва



Так, композитор воспринимает многообразие мира с помощью слуха и передаёт его через звук, музыкальную интонацию и ритм. Живописец наслаждается не звуками, а красотой линий, оттенками цветов, переливами светотени. Хореографа пленяет свободная пластика человеческого тела и изящество движений. Для театрального режиссёра главное — действия и поступки людей, которые передаются через сценическое движение, слово, мимику, жесты и позы актёров.

Вместе с тем исчерпывающая художественная картина мира не может быть дана средствами какого-нибудь одного искусства. В его рамках автор может использовать и свободно варьировать средства различных искусств, причём это будет не механическое их соединение, а особый тип художественного творчества. В этом отношении наиболее тесные связи существуют между *пространственно-временными* видами искусства: театром, хореографией, включая балет, оперой, кино, телевидением, эстрадой и цирком.

Все эти искусства иначе называют *синтетическими* (от греч. *synthesis* — соединение, сочетание). Однако такое название не следует путать с близким понятием «синтез искусств», под которым подразумевается соединение различных их видов в одном художественном произведении (например, когда речь идёт о средневековом храме, внутреннее пространство которого украшено одухотворёнными образами изобразительного искусства — мозаикой, фресками, витражами, скульптурой). Синтетическим искусствам присуще органическое единство художе-

ственных средств и образных элементов самых различных искусств. Это находит выражение в общей системе образов, объединённых единством замысла, стиля и исполнения.

Так, например, режиссёр балетного или оперного спектакля, используя и преобразуя средства выразительности различных видов искусства, создаёт совершенно новое художественное произведение, представляющее собой единое синтетическое зрелище. На глазах у зрителей на сцене рождаются живые картины, созданные по законам разных искусств, но подчинённые общей идее и замыслу режиссёра. Мизансцены спектакля воспринимаются как некая «движущаяся скульптура», декорации — как архитектура малых форм. Эффект присутствия актёров

оказывается удивительно фотографичным. Звучащая музыка воспринимается как эмоционально-ритмическая ткань спектакля, сюжет которого литературен, пластика — танцевальна, а речь актёров — вокальна...

Синтетическая природа пространственно-временных искусств имеет ещё одну характерную особенность: она в значительной мере способна активизировать роль публики. Подобное можно наблюдать во время народных праздников, шествий и карнавалов, различных ритуальных действий. В последние годы стал особенно популярен *хэппенинг* (от англ. *happening* — происходящее; непреднамеренное происшествие или событие) — представление для публики, в ходе которого исполнители обычно взаимодействуют с аудиторией, используют элементы живописи, театрального спектакля и танца. Обычно такие синтетические действия разыгрываются во дворах, залах больших магазинов, на вокзалах, улицах и площадях, а иногда за городом, на лоне природы. Получив задание от режиссёра, исполни-



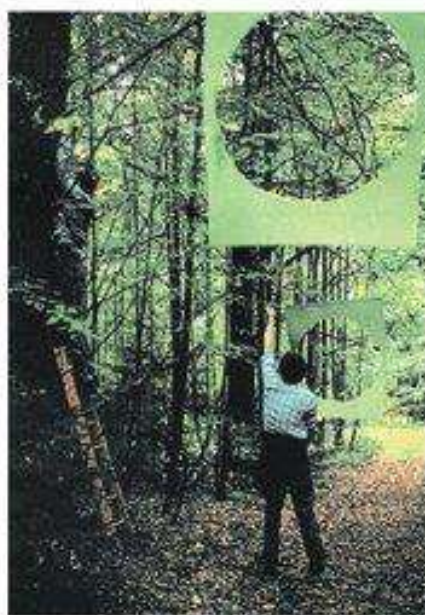
Сцена из спектакля «Дети солнца» по пьесе М. Горького. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской, 1905. Петербург



Хеппенинг во время первомайской демонстрации. 2011. Фото из «Российской газеты»

тели активно вовлекают случайную публику в загадочные, а порой алогичные действия. В их распоряжении разнообразный реквизит, состоящий из бывших в употреблении вещей, яркие нелепые костюмы, подчёркивающие неодушевлённость персонажей. Подобная игра носит импровизационный характер, каждый участник может в любой момент выйти из неё.

Другим примером популярного синтетического действия может служить *перформанс* (от *англ.* performance — выступление, исполнение, игра) — вид визуального искусства, в котором произведением являются любые действия одного или нескольких исполнителей, наблюдаемые в реальном времени. В разыгрываемом представлении используются изобразительные искусства, танец и музыка. Актёры могут представлять перед публикой в роли рассказчика, оратора, танцора и музыканта, свободно варьируя эти «профессии» по своему желанию. В течение высту-



Перформанс
«Интервалы».
Группа
«Коллективные
действия», 1988

пления демонстрируются картины или скульптурные композиции, читаются стихи или тексты политических манифестов, исполняются «шумовая» музыка или танцы. В отличие от хеппенинга такое взаимопроникновение искусств носит стихийный характер и не подчиняется заранее продуманному плану. Участниками перформанса могут быть только его создатели, публика в действо не вовлекается.

Истоки синтетической сущности пространственно-временных искусств уходят далеко вглубь веков. Например, массовые празднества, носившие культовый характер, ряжение и подражание представляли собой одну из начальных форм проявления художественного творчества и не знали деления искусства на виды. В ритуальных действиях первобытного человека был важен не столько смысл, сколько магический ритм, определявший пластику движения и голосовое воспроизведение простейшей мелодии. Это было так называемое *синкретическое* (то есть нерасчленённое, единое) искусство, включающее в себя танец, пантомиму, примитивную музыку, подражательные крики и возгласы. По мере разделения синкретического целого на отдельные виды и происходило формирование пространственно-временных искусств.

Важной особенностью синтетических видов искусства является их *коллективный* характер. Режиссёр, главный создатель художественного образа драматического, музыкального или хореографического спектакля, не может в одиночку сыграть все роли, выполнить сложный комплекс творческих, организационных и технических работ. Ему на помощь приходят люди самых разных профессий: драматург, композитор и музыканты, оператор, актёры, гримёр, декоратор, осветитель, костюмер и др. (кстати, этот список сегодня может включать до 300 творческих профессий!). И каждый из них вносит в создание художественного образа свою существенную лепту, делая это при помощи собственных выразительных средств. В последние годы особенно возросла роль продюсера, осуществляющего общую организацию постановочного процесса и прокат готовой продукции. Так что в роли авторов сложной постановки действительно выступает целый ансамбль творцов.

Давая характеристику пространственно-временным видам искусства, следует подчеркнуть существующее между ними тесное единство. Например, в творчестве драматурга (сцена-



У экрана телевизора

риста), актёра, художника и кинооператора осуществляется синтез театра и кино. Искусство режиссёра эстетически объединяет компоненты художественного театрального или кинематографического произведения в новое целое. В музыкальном театре драматическое искусство выступает в единстве с хореографией, вокальной и ин-

струментальной музыкой. Сегодня есть все основания говорить о компьютерном искусстве, выполняющем связующую техническую и художественную роль между всеми остальными видами искусства.

Большинство синтетических искусств носят зрелищный характер и ориентированы на большое количество зрителей. Группа экранных искусств (кино и телевидение), пришедших сегодня в любой дом, — яркое и наглядное тому подтверждение. Непосредственность, сиюминутность творческого процесса в момент встречи со зрителем свойственна драматическому театру и хореографии. У каждого из синтетических видов искусства есть своя мера условности, которую мы, зрители, воспринимаем спокойно и безоговорочно.

Все эти искусства имеют ещё одну очень важную особенность: они существуют *и во времени, и в пространстве* (отсюда их название в общепринятой классификации). Как же строятся в них пространственно-временные отношения? Необходимо различать реальное и сценическое время, помнить, что в сценическом времени могут происходить условные события. Например, в драматическом или музыкальном спектакле время действия может быть максимально спрессовано или, наоборот, растянуто. За три-четыре часа перед глазами зрителя может пройти как вся жизнь героя, так и всего несколько лет или даже минут из неё.

Приведём один интересный пример. Известный режиссёр и реформатор русского театра В. И. Немирович-Данченко рассказывал, что в постановке Московского Художественного театра (МХТ) по роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» одна сцена продолжалась час и двадцать минут, а другая — всего десять или даже семь минут. Причём делалось это в полном со-



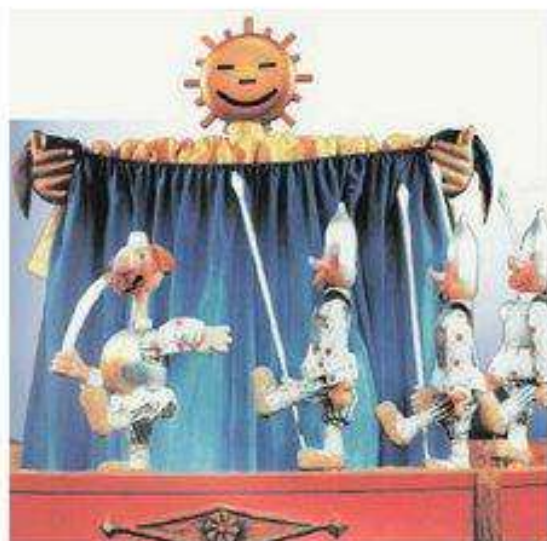
Сцена расстрела на Потёмкинской лестнице. Кадры из фильма «Броненосец «Потёмкин». 1925. Режиссёр С. М. Эйзенштейн

ответствии с законом театральности МХТ: «скучно не то, что длинно, а то, что скучно». Так что в «длинной» сцене «напряжение театра было непрерывно потрясающим, и время не казалось длинным. А короткая сцена была такой же сильной — и не казалась короткой».

Ту же ситуацию можно наблюдать в искусстве кино, где время нередко становится очень выразительной гиперболой. Припомните знаменитую сцену расстрела восставших в кинофильме С. М. Эйзенштейна «Броненосец «Потёмкин». Стремясь донести до зрителя всю её трагичность, режиссёр намеренно растягивает действие во времени. И самые страшные секунды в жизни героев воспринимаются нами как длящиеся целую вечность...

Интересно, что в каждом из пространственно-временных видов искусства временной элемент выражается по-разному. В эстрадных шоу и цирковых представлениях приоритетное значение имеет зрительское время, в театре — сюжетное, в кино и на телевидении время может являться важнейшим средством художественной выразительности (об этом мы обязательно расскажем на страницах учебника).

Важнейшим компонентом синтетических искусств является пространство, под которым обычно понимают место расположения каких-либо объектов, зрителей или плоскость сцены (экрана). В зависимости от особенностей зрительского восприятия различают пространство объёмных (драматический театр, балет, опера, эстрада, цирк) и плоскостных (кинематограф, телевидение, театр кукол) искусств. Художественная выразительность пространства объёмных искусств заложена в слиянии сце-



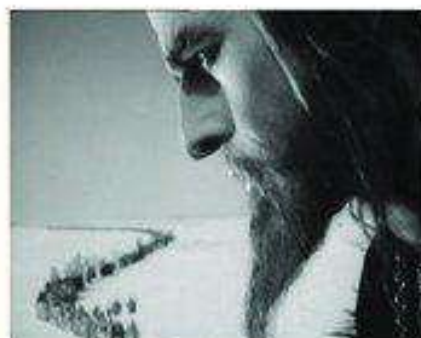
Сцена из спектакля «По щучьему велению». Театр кукол им. С. В. Образцова. Москва

нического места действия и зрительного зала, а в плоскостных (экранных) обусловлена единством снимаемого, изображаемого и воспринимаемого пространства. Иллюзорное пространство изображения в кино как бы втягивает зрителя внутрь себя, а в театре зритель неизменно находится за его пределами. Как отмечал известный литературовед и культуролог Ю. М. Лотман, «ощущение границы, закрытости художественного пространства в театре значительно сильнее выражено, чем в кино».

В обоих случаях пространство подчинено общим законам (смены мизансцен, перехода с общего плана на крупный). В фильме С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» есть наглядный пример совмещения крупного и общего плана в рамке экрана (известный кадр: крупно даётся профиль Ивана Грозного, нависший над данной общим планом бесконечной людской процессией).

Постер фильма «Иван Грозный». 1944. Режиссёр С. М. Эйзенштейн

Кадр из фильма с совмещением крупного и общего плана



Познакомившись с характерными особенностями пространственно-временных искусств, обратимся к проблеме границ и взаимодействия искусств.

1.2. Проблема границ и взаимодействия искусств

Вся история развития художественного творчества — это два встречных, взаимных процесса: от синкретизма (нерасчлennого художественного мышления и творчества в первобыт-

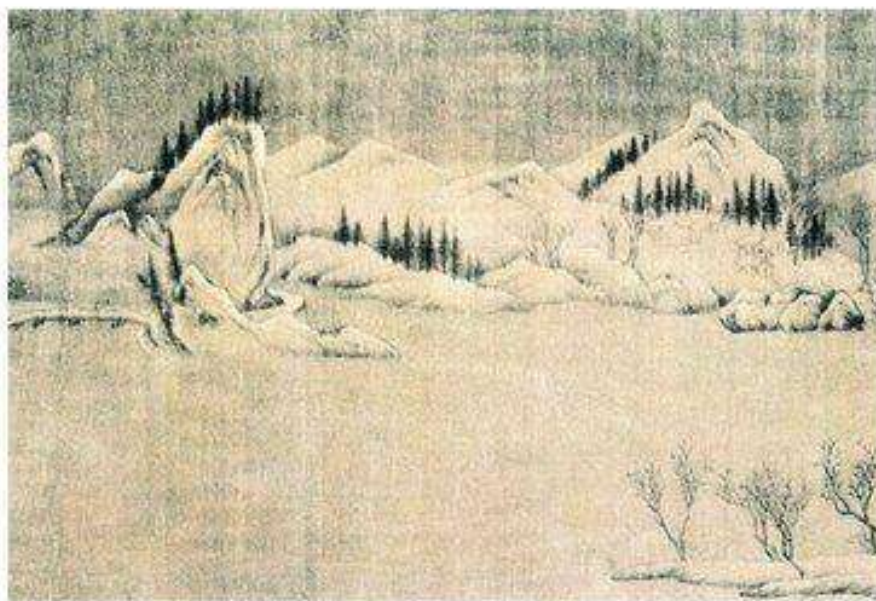
ном обществе) к образованию отдельных видов искусства и от отдельных искусств — к их синтезу. В истории мировой художественной культуры оба эти процесса достаточно плодотворны и одинаково важны.

Попробуем разобраться в этом. Действительно, становление видов искусства это, с одной стороны, история их расхождения, обретения ими специфических особенностей. Но ни одно из искусств не претендует на пальму первенства, все они мирно сосуществуют в дружной семье. В этом можно убедиться на примере взаимоотношений театра с экранными искусствами: кино и телевидением. Когда в конце XIX в. был открыт кинематограф, многие предрекали театру неминуемую гибель. Казалось, что Великий немой отнимет у театрального искусства всех зрителей. Впоследствии не менее серьёзная угроза театру стала исходить от телевидения, ведь это зрелище пришло в каждый дом. Опасность таили в себе и быстро распространившиеся совсем недавно видео и Интернет. Но сегодня театр не только существует, он продолжает своё триумфальное шествие по миру, сохраняя при этом свой особый статус и специфические особенности.

С другой стороны, в художественном творчестве происходит всё усиливающийся процесс взаимодействия видов искусства. Каковы причины такого содружества? Оно вызвано родством, общностью художественных образов, лежащих в основе любого произведения искусства. Это единство определяется целостностью неделимой природы искусств, общим источником их происхождения, которым является сама жизнь.

Мудрые законы природы давно стали важнейшим предметом пристального изучения в искусстве, источником художественных обобщений. Стремление человека найти в происходящих в природе изменениях созвучие с состояниями собственной души не раз выливалось в создание прекрасных произведений художественного творчества. Глазами философа и поэта смотрели на природу многие живописцы средневекового Китая. Знаменитому художнику VIII в. Ван Вэю принадлежит создание нового стиля в китайской пейзажной живописи, обозначившего путь к поэтическому восприятию мира. О Ван Вэе говорили, что «его стихи были картинами, а картины — стихами». Вот как вдохновенно сказал об этом в своём трактате «Тайны живописи» сам художник:

Ван Вэй. Просвет
после снегопада
в горах у реки.
Свиток на шёлке.
Фрагмент. VIII в.
Собрание Огава,
Киото



...Далёкие деревья без ветвей.
Далёкие вершины без камней:
Они, как брови, тонки-неясны.
Далёкие течения без волны:
Они — в высотах, с тучами равны.
Такое в этом откровенье!
(Перевод В. М. Алексеева)

Взаимодействие, синтез искусств проявляется по-разному. Это может быть доминирование, преобладание одного вида искусства над другим (например, подчинённость монументальной скульптуры в архитектуре готики). Нередки случаи равноправного взаимодействия, слияния искусств в нечто совершенно новое. Так, в искусстве оперы на равных взаимодействуют музыка и драма.

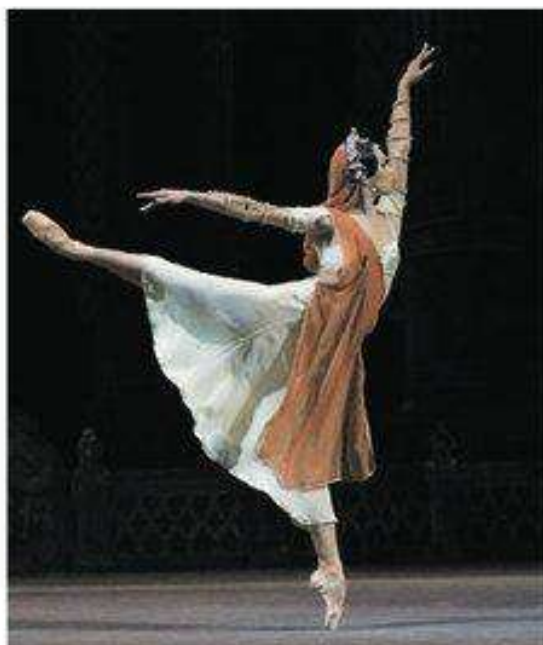
Иногда одно искусство становится основой для другого, при этом напрямую оно не участвует в создании художественных образов. Таковы, например, взаимоотношения литературы и балета, где словесное искусство, представленное в либретто, никак не выражено своим основным элементом — словом. Первоначально киноискусство называли «движущейся фотографией», в своём арсенале оно нередко использовало и театральные приёмы. Но впоследствии кино выработало собственные средства выразительности (например, монтаж, крупный план и др.).

Синтез искусств можно наблюдать в театре, который, вступая во взаимодействие с другими искусствами, сохраняет при

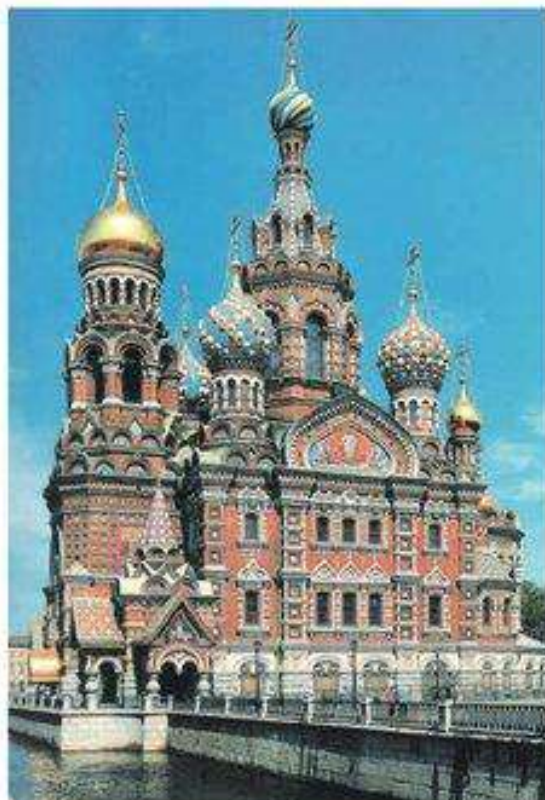
этом свою художественную специфику, носителем которой является актёр. Нередко один вид искусства становится средством передачи другого. Например, телевидение записывает лучшие драматические или музыкальные постановки известных театров. В известной степени сближению искусств способствует развитие науки и техники. Как мы уже отмечали, универсальным средством такого объединения является компьютерное искусство.

Как видим, существующее многообразие форм взаимодействия искусств отнюдь не нарушает их специфики. Существующие между ними границы не абсолютны, чаще всего искусства переплетены между собой или сочетаются различным образом. Соотношение между искусствами — их большая или меньшая близость, их внутреннее сходство, взаимное тяготение или противоборство — в разные исторические периоды различно. Отсюда гибкость и подвижность границ между ними. В зависимости как от требований эпохи, так и от конкретного замысла художника виды искусства могут тесно срастаться между собой (архитектура и скульптура готики), гармонично дополнять друг друга (в эпоху Возрождения) и находиться в контрастном сопоставлении (эклектика в архитектурных сооружениях XIX—XX вв.).

За счёт чего происходит подобное сближение видов искусств? За



Арабеск. Балет Л. Минкуса «Баядерка». Никия — Н. А. Грачёва. Большой театр, 1991. Москва



А. А. Парланд. Храм Воскресения Христова на Крови. 1883—1907. Санкт-Петербург

Арабеска. Деталь
архитектурного
убранства.
VIII—X вв.
Кордовская мечеть,
Испания



счёт использования ими одних и тех же средств выразительности. Давно уже подмечен универсальный характер многих из них, например ритма, линии, жеста. В качестве примера можно обратиться к одной из ранних форм изобразительного искусства исламских стран — *арабеске*, орнаменту, широко используемому в исламской архитектуре (в оформлении колонн и стен). В основе его построения лежит повторение и бесконечное развитие геометрического или растительного мотива. Многократное ритмическое наложение однородных форм создаёт впечатление оригинального и изысканного узора. Возможно, кто-то из вас знает, что приём арабески используется и в очень далёком от архитектуры искусстве танца. В балете, например, арабеск — это одна из основных классических поз, которую отличают изысканность и красота. Как видим, затейливый архитектурный орнамент подсказал хореографу идею создания элемента, ставшего объединяющим для столь различных между собою искусств.

Что даёт человеку такое многообразие искусств? Прежде всего, оно позволяет эстетически осваивать мир, понимать его во всей сложности, богатстве и многообразии. Современному художнику оно открывает путь к наиболее полному выражению своих творческих способностей. В искусстве, так же как и в науке, многие открытия сегодня осуществляются на стыке разных областей человеческой деятельности. Вот почему в наши дни деятели искусства одновременно работают в нескольких сферах,

например совмещают работу дизайнера и живописца или графика. Не учитывать эти веяния времени в сфере искусства просто невозможно.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы причины возникновения пространственно-временных видов искусств и почему они так называются? Какие черты им свойственны? Как и почему они способны воздействовать на человека? Приведите конкретные примеры.

2. Что такое синтез искусств? Почему пространственно-временные искусства также называются синтетическими? Чем, по-вашему, различаются эти понятия? Докажите своё мнение.

3*. Как вы думаете, почему хеппенинг и перформанс наиболее ярко иллюстрируют синтетическую природу пространственно-временных искусств? В чём причины возросшего зрительского интереса к этим формам художественного творчества?

4. Чем можно объяснить тот факт, что в художественном творчестве происходит одновременный процесс размежевания и взаимодействия различных видов искусства? В чём и как это выражается? Что вы можете сказать о существующих границах между ними? Аргументируйте свой ответ.

Творческая мастерская

1*. Представьте себе, что вы стали организатором и участником хеппенинга или перформанса. Какое их художественное решение вы могли бы предложить? Какой опыт взаимоотношений между людьми вы планируете приобрести, став участником этих представлений?

2. Сопоставьте стилистику произведений различных видов пространственно-временных искусств, посвящённых одной и той же проблеме (например, любви, жизни и смерти и т. д.). Каковы характерные особенности трактовки этой проблемы в разных искусствах? Как варьируется один и тот же мотив (образ)? Сделайте необходимые выводы о роли и значении каждого из искусств.

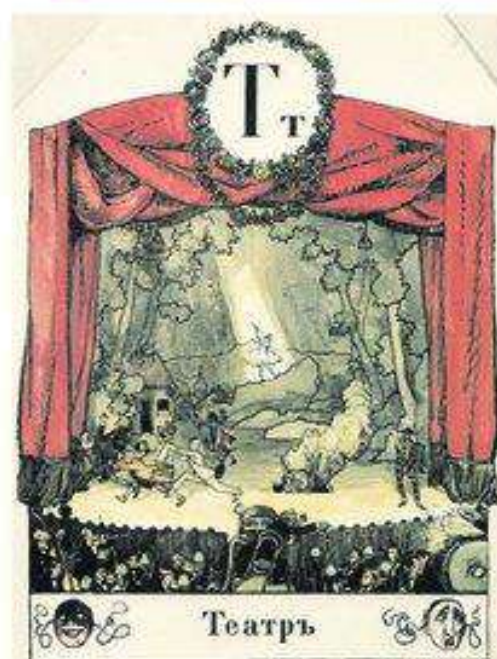
3. Подготовьте сценарий театрализованного праздника (карнавала), посвящённого, например, сменам времён года. Создайте собственный художественный образ по ассоциации с окружающим миром природы. Как вы попытаетесь изобразить различные эмоциональные состояния природы и человека? Какой музыкальный фон вы подберёте для своей композиции? Какие средства выразительности пространственно-временных видов искусства вы намерены использовать? Почему и каким образом?

Темы проектов, презентаций или сообщений

«Причины «расхождения» и «сближения» между пространственно-временными искусствами»; «Почему не нужно ссорить искусства между собой (опыт написания эссе)»; «Моя характеристика (классификация) пространственно-временных видов искусства»; «Синтетические искусства или син-

тез искусств?»; «Синтетическая природа пространственно-временных видов искусства в хеппенинге или перформансе»; «Истоки возникновения синтетических видов искусства»; «Как строятся пространственно-временные отношения в синтетических искусствах»; «Как происходит современный процесс размежевания и сближения искусств»; «Какими знаками и символами рассказывают о мире синтетические искусства».

2. Азбука театра



А. Н. Бенуа. Иллюстрация из «Азбуки в картинках». 1904. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

«Театр! Любите ли вы театр так, как я люблю его, то есть всеми силами души вашей, со всем энтузиазмом, со всем исступлением, к которому только способна пылкая молодость, жадная и страстная до впечатлений изящного?.. Какое из всех искусств владеет такими могущественными средствами поражать душу впечатлениями и играть ею самовластно?..

В театре... тысячи глаз устремлены на один предмет, тысячи сердец бьются одним чувством, тысячи грудей задыхаются от одного упоения, тысячи я сливаются в одно общее целое я в гармоническом сознании беспредельного блаженства... О, ступайте, ступайте в театр, живите и умрите в нём, если можете!..» — с такими словами обращался критик

В. Г. Белинский к своим читателям. В чём же заключается притягательная сила театра? Об этом пойдёт речь в этой главе.

2.1. Законы театрального искусства

Всякий раз, когда мы приходим в зрительный зал театра, мы попадаем в удивительную атмосферу и наши сердца замирают в ожидании чуда. Любая встреча с театром — это всегда праздник искусства и праздник души. Вот почему театр — это, без сомнения, одно из самых красивых зданий в вашем городе.

Сколько лестных и благодарных слов сказано в его адрес! «Зеркалом человеческой жизни, примером нравов, образцом истины» называл театр М. де Сервантес. «Волшебным краем» был он для А. С. Пушкина, а Ф. Шиллер считал, что «театр располагает самой проторенной дорогой к уму и сердцу» человека. Для Н. В. Гоголя театр — это «кафедра, с которой можно много добра принести людям».

Являясь одним из древнейших видов искусства, театр художественно осваивает мир через драматическое действие, осуществляемое актёрами на глазах у зрителей. Вот почему *сиюминутность действия и рождения сценического образа* — главная отличительная черта театрального искусства. Оно рождается «сегодня, здесь, сейчас», как говорил К. С. Станиславский. Читая книгу или стоя перед картиной, мы не видим писателя или живописца. Только в театре мы встречаемся с творящим художником, угадываем возникновение и движение его мысли, чувства, слышим биение его сердца, вместе с ним переживаем происходящее на сцене. Мы ощущаем себя не просто зрителями, а полноправными соучастниками театрального действия. Такое сопереживание и есть высокая радость, даруемая человеку театром. Именно в нём заключается разгадка особой притягательности этого искусства для зрителя.

Театральное искусство условно по своей сути. *Условность* театрального искусства — это способ образного восприятия жизни, при котором зритель проникается доверием к происходящему на сцене. Она охватывает все без исключения компоненты спектакля (игру и костюм актёра, декорации). Эта черта театрального искусства была знакома уже античному зрителю, сидевшему на скамьях греческого амфитеатра под лучами ярко сиявшего солнца. Актёр выносил фонарь, и все понимали, что для героев наступила ночь, выдвигалась специальная платформа — значит, место действия переносится в здание. Нетрудно представить, какие чувства могли испытывать зрители, видевшие всемогущих богов, возносимых над сценой с помощью специальных машин...



Сцена из античной комедии.
Барельеф. I в. н. э.



Театр «Глобус». Современный вид. *Лондон.*



Актёры на сцене театра

На сценической площадке средневекового театра были представлены одновременно все места действия: рай, ад, пещера, дворец. А в знаменитом шекспировском «Глобусе» вместо декораций использовались условные обозначения окружающей среды, вплоть до простых дощечек с надписями «Лес», «Сад», «Дворец». Об условном характере театрального искусства очень точно сказано в прологе к исторической хронике У. Шекспира «Король Генрих V»:

О, вознесись, пылающая муза,
 На светлые фантазий небеса,
 Где сценою нам будет королевство,
 Актёрами — владетельные принцы,
 А зрителями действия — монархи...
 Но, господа почтенные, простите
 Вы низменный и неглубокий ум,
 Дерзнувший столь возвышенный предмет
 Представить вам на жалких сих подмостках...

(Перевод Д. Л. Михайловского)

Как видим, условный характер театрального искусства несколько не смущал зрителей. Напротив, воображение легко переносило их в самые невероятные места действия. С того момента, как поднимался занавес, они начинали жить в непривычном для себя вымышленном мире. Зрители одновременно верили и не верили тому, что происходило на сцене. Верили, а значит, эмоционально откликались на происходящее, сочувствовали ге-



У. Хогарт. Портрет Дэвида Гаррика в роли Ричарда III. Ок. 1745. Художественная галерея Уолкера, Ливерпуль

роям, но при этом понимали, что театр — это не сама жизнь и от них вовсе не требуется, например, бежать на сцену и спасать добрых героев от злодеев.

В книгах по истории театра часто приводится случай, произошедший со зрителем-американцем во время спектакля по трагедии Шекспира «Отелло». Не выдержав напряжения в сцене, когда Отелло душит Дездемону, он выстрелил в актёра, игравшего главного героя. Осознав свой чудовищный поступок, американец покончил с собой. Этот зритель (возможно, с нарушенной психикой) не учёл особенностей театрального искусства, пренебрёг его законами, а поэтому совершил роковую ошибку.

Вправе ли мы ждать полного правдоподобия от театра? Конечно, нет. Правдоподобие быть должно, но отнюдь не абсолютное. В статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница» А. С. Пушкин писал: «Правдоподобие всё ещё полагается главным условием и основанием драматического искусства... Но где правдоподобие в здании, разделённом на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились...» Из театральной условности проистекают многие нормы поведения актёра на сцене и зрителя в зале. Впрочем, театр, как и все другие искусства, всё же не искажает реальную действительность, он лишь художественно отражает её. Глубокая правда жизни должна быть выявлена в сценической игре актёров и донесена до зрителей.

Условность театрального искусства, невозможность поставить знак равенства между правдой театра и реальной жизнью



Д. Веласкес. Эзоп.
Ок. 1640. Прадо,
Мадрид

можно показать на таком примере из истории театра. На одном из представлений шекспировского «Гамлета» прекрасный исполнитель главной роли М. А. Чехов, произнося слова «Бедный Йорик...», неожиданно для самого себя на слог «Йо...» пустил петуха. Закрывшись от зрителей черепом Йорика, актёр повернулся к могильщикам и тихо сказал: «Боже мой! Какой противный у этого актёра голос!» И снова продолжал играть, и играл с такой сердечностью и грустью, что трудно было удержаться от слёз.

А вот ещё одна поучительная история, рассказанная греческим баснописцем Эзопом. Крестьянин наблюдал, как один весельчак, одобряемый зрителями, подражает пisku поросёнка. Задумав его перещеголять, крестьянин сам выступил перед зрителями, предварительно спрятав под плащ живого поросёнка. Но кончилось всё плачевно для крестьянина. Его освистали, поскольку поросёнок пищал хорошо, но не так, как требуется на сцене, не театрально.

Представляя зрителю собственный способ познания окружающего мира, театр не может не располагать характерными, только ему присущими *средствами художественной выразительности*. Среди них в первую очередь следует назвать мизансцены, сценическое движение, мимику, жесты и позы актёров и, конечно, слово.

Особую художественную роль в организации театрального действия играют *сценическое пространство и время*. Театральное действие всегда разворачивалось в пространстве, разграниченном на сцену и места для публики. Так что на всём протяжении развития театра шёл неустанный поиск оптимальных форм размещения сцены и зрителей. В истории мирового театра известны два его типа: сцена-амфитеатр, с трёх сторон окружённая зрителями (как в древнегреческом театре, естественным образом располагавшемся на склоне холма), и сцена-коробка с ярусами и партером (как в итальянском театре). В настоящее время используются оба его типа, являющиеся предметом постоянных творческих экспериментов. Современная техника позволяет видоизменять сценическое пространство (например,



*А. Палладио. Сцена
в театре «Олимпико».
1580—1585.
Виченца, Италия*

устанавливать помост посреди зрительного зала, сажать зрителя на сцену, а сам спектакль разыгрывать в зале). Таким образом, это пространство больше не рассматривается как некая оболочка, внутри которой разыгрывается театральное действие.

Понятие сценического времени напрямую связано с ситуативностью действия и рождения сценического образа. Но его природа двойственна: с одной стороны, это время, проживаемое зрителем и определяемое ходом спектакля, а с другой — время,



*Многоуровневая
сцена. Балет «Ромео
и Джульетта».
Музыкальный театр
им. К. С. Станислав-
ского и В. И. Немиро-
вича-Данченко.
Москва*

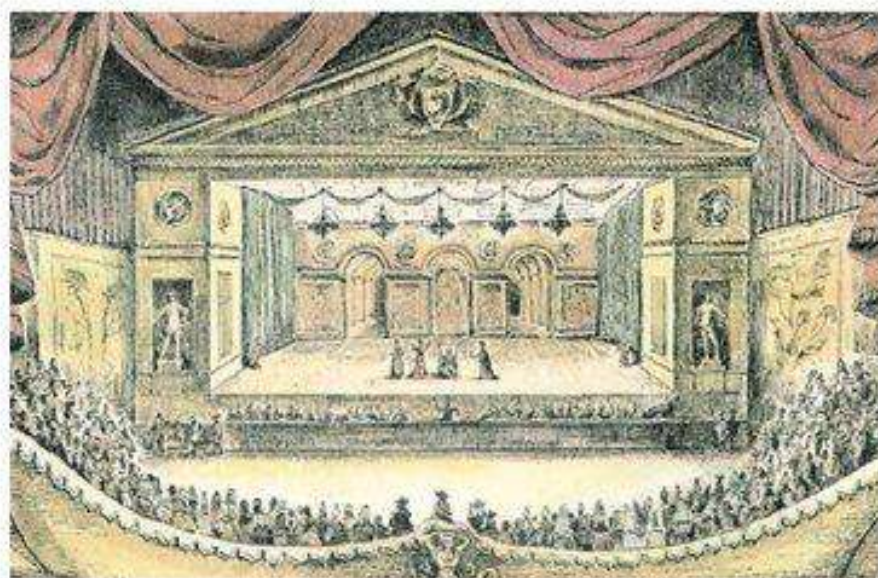
рождённое вымыслом, фантазией автора, связанное с событиями, о которых рассказывается в спектакле. Смещение этих двух временных пластов доставляет истинное удовольствие зрителю, порой забывающему, где он находится и в какую эпоху живёт.

Сценическое время обычно укладывается в два-три часа, а вот драматическое может охватывать целые исторические эпохи (как в хрониках У. Шекспира). В соответствии с замыслом автора и режиссёрским решением оно может быть спрессовано, разорвано, может ускоряться или замедляться, двигаться вспять и по кругу, то есть совсем не так, как в реальной жизни.

2.2. Театр среди других искусств

Искусство театра — искусство *синтетическое*. Оно включает в себя слово, музыку, танец, живопись, скульптуру, архитектуру (декорации), прикладное искусство (реквизит, костюмы). Театр синтезирует языки всех видов искусства на основе своего собственного языка — *действия* и воплощает его через образ играющего человека — *актёра*. Если в большинстве искусств создатель, материал и инструмент разделены, то в искусстве театра их реализует один и тот же человек. Специфика театрального искусства заключается и в том, что оно одновременно воздействует не только на слух, как музыка, но и на зрение, как изобразительные искусства.

Указывая на синтетический характер театрального искусства, литературный критик В. Г. Белинский вопрошал: «Что же



Театральное представление в Версале времён Людовика XIV. Гравюра. XVIII в.

такое театр, где эта могущественная драма облекается с головы до ног в новое могущество, где она вступает в союз со всеми искусствами, призывает их на свою помощь и берёт у них все средства, все оружия?... О, это истинный храм искусства...» Так ли это на самом деле? Попробуем доказать справедливость этих слов, рассмотрев связи и различия, которые существуют между театром и другими видами искусства.

Театр сближается с такими искусствами, как *живопись и музыка*. Воображаемый мир, который возникает на сцене, запечатлён и в картинах художника, а погружённость зрителя в мир переживаний сходна с тем состоянием, которое испытывает человек, слушая музыку. В отличие от литературного произведения и картины живописца, начинающих жить самостоятельной жизнью после своего создания, театральный спектакль умирает в ту самую минуту, когда актёры покидают сцену, гаснут огни рамп и опускается занавес.

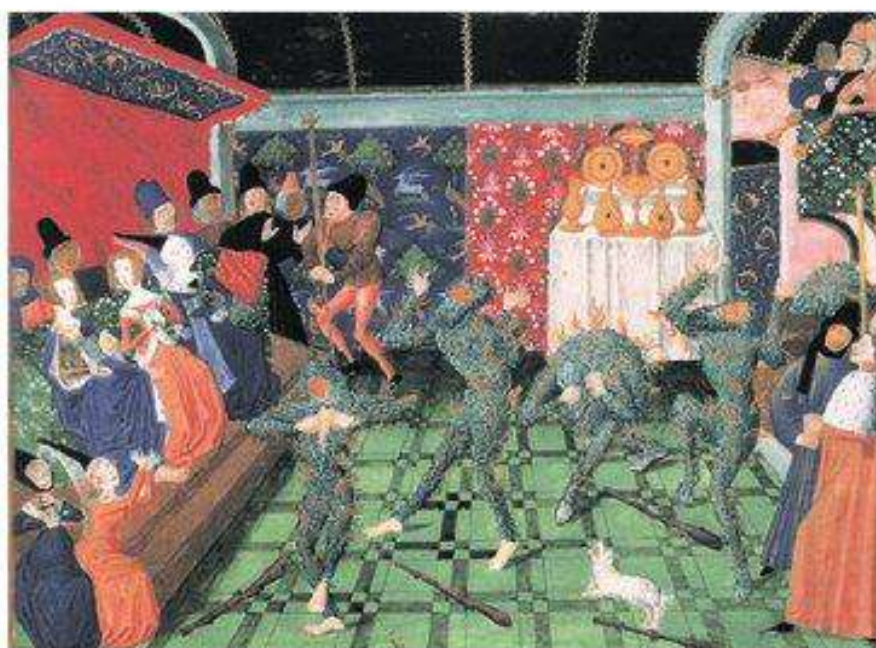
Наиболее тесные и в то же время сложные отношения сложились между искусством театра и *кино*. На первый взгляд элементы, составляющие эти два искусства, почти тождественны. В кино, как и в театре, в основе творческого процесса лежит литературное произведение, для воплощения сценария нужен актёр, а ведущая роль принадлежит режиссёру. Но, несмотря на это, при более пристальном рассмотрении подобное сходство окажется иллюзорным. Кинематограф, хотя во многом и опирается на традиции театра, всё же существенным образом отличается от него.

Прежде всего, в искусстве кино и театра существует разная мера условности. По сравнению с кино театральному зрителю и актёру предъявляется бóльшая степень условности. Они прекрасно понимают, что деревья на сцене не растут, лошади не скачут, что всё это — декорации, служащие фоном для происходящего на сцене. Иное дело в кино, где



Сцена из спектакля «Юнона и Авось». Московский театр Ленком, 2005. Режиссёр М. А. Захаров.
Граф Резанов — Д. А. Певцов, Кончита — А. Л. Большова

Артисты разыгрывают сцену при дворе короля. Миниатюра. XV в.



фон даётся настолько реалистично, что нередко лишает зрителя возможности домыслить или досочинить что-либо в своём воображении.

О специфике театрального искусства и кино немало размышлял Ю. М. Лотман. Он справедливо отмечал, что, если театральный зритель «сохраняет естественную точку зрения на зрелище, определяемую оптическим отношением его глаза к сцене», то восприятие событий фильма кинозрителем зависит от объектива киноаппарата, направляемого оператором. Этот аппарат может свободно перемещаться в пространстве: приближаться к снимаемому объекту вплотную, отъезжать на дальнейшее расстояние, «смотреть» на него сверху или снизу. Он может показать героя извне или увидеть мир его глазами. Кроме того, любой кинофильм — это результат монтажа, требующего почти математического расчёта для превращения ряда кинокадров в художественное произведение.

Различны в этих искусствах и функции декорации и вещи (реквизита). Как писал Лотман, вещь в театре является атрибутом игры актёра и не играет самостоятельной роли. А в кино она может стать полноправным действующим лицом, служить средством художественной выразительности. Её можно снять крупным планом, задержав на ней внимание зрителей. Иными словами, вещь в театре обыгрывается, а в кино «играет». Как мы уже говорили, различно в этих искусствах и отношение зрителя к художественному пространству.

Долгое время продолжавшиеся споры о том, вытеснит ли кино как более массовое искусство театр, сегодня заметно поутихли. Существовавший поначалу дух соперничества между двумя этими искусствами заметно поугас. Каждое из них сумело сохранить свою специфику, развитие каждого пошло своим путём. Вопреки прогнозам в начале XXI в. театр стал нагляднее подчёркивать свою «не массовость» и в определённом смысле «элитарность». Хочется верить, что театр как искусство непосредственной игры актёра перед зрителем никогда не потеряет своего особого значения в общей системе видов искусства и будет сохраняться наряду с кинематографом, телевидением и видео.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. В чём, с вашей точки зрения, заключается особая притягательная сила театра? Как и почему он воздействует на зрителя? По каким особым законам строится театральное искусство? Всегда ли оно интересно и понятно вам? Поясните свой ответ.

2. Что вам известно о специфических средствах художественной выразительности в театре? На примере одного из увиденных вами спектаклей попробуйте определить, какими именно средствами создан его художественный образ. Какие связи существуют между художественным образом в других видах искусства и сценическим театральным образом?

3*. Известно, что театр не может существовать без зрителей. Вот как писал об этом французский поэт XVII — начала XVIII в. Н. Буало:

В театре критиков немало зорких есть,
Там нелегко стяжать успех, признание, честь;
Там разом всех сердец не завоеет слово;
Ошикать вас всегда немало ртов готово.
Вас всякий вправе там, лишь уплатя за вход,
Звать фатом иль глупцом весь вечер напролёт.

(Перевод Э. Л. Линецкой)

Как вы могли бы прокомментировать эти слова Буало о взаимоотношениях театра и публики? Каким образом осуществляется взаимодействие актёра со зрителями во время спектакля? В какой мере театр способен воздействовать на их мысли и чувства? В чём, по-вашему, заключается искусство быть зрителем? Как лично вы определили бы главные задачи, стоящие перед театральной публикой? Что необходимо современному театру для успешного творчества и поддержания интереса у публики?

4. В чём проявляется синтетический характер театрального искусства? Приведите необходимые аргументы, подтверждающие ваше мнение. Что общего и в чём различие между театром, изобразительными искусствами, лите-

ратурой и музыкой? Чем можно объяснить тот факт, что театр, вопреки мрачным прогнозам о его гибели, не только не прекратил своего существования в эпоху кинематографа, телевидения и компьютеризации, а, наоборот, укрепил свои позиции в ряду этих искусств?

Творческая мастерская

1. В настоящее время существуют различные виды театра: драматический, оперный, балетный, музыкальный, кукольный, театр одного актёра, театр абсурда. Каждый из них представляет собой особый вид театрального искусства. Подготовьте проект или презентацию на эту тему.

2*. На театральных афишах часто можно встретить указание на различные жанры театральных представлений: трагикомедия, мелодрама, водевиль, драматическая повесть, психологическая драма, комедия-репортаж, моноспектакль, мюзикл... Воспользовавшись словарём, объясните, какая между ними разница. Приведите примеры известных вам спектаклей разных жанров.

3. Как могло бы выглядеть здание театра в вашем городе? Как бы вы украсили его фасад? Продумайте его внутреннее устройство. Что представляют собой фойе, зрительный зал (партер, амфитеатр, ложи, бельэтаж, ярус) и сцена (занавес, задник, кулисы, авансцена, декорации)? Выполните эскиз афиши для вашего спектакля.

Темы проектов, презентаций или сообщений

«Как и почему театр воздействует на человека»; «Для чего мы приходим в театр»; «Театральное искусство как художественный документ эпохи ... (по выбору)»; «Чем отличалось театральное представление в Древней Греции от того, что происходит на современной сцене?»; «Условный характер театрального искусства (на примере театра У. Шекспира или японского народного театра кабуки — по выбору)»; «Волшебный край» театра глазами А. С. Пушкина (по страницам любимых произведений)»; «Роль выразительных средств в создании художественного образа спектакля (на примере любимых постановок)»; «Пространство и время в искусстве театра»; «Какие законы сценического действия необходимо знать каждому»; «Почему театр называют синтетическим искусством»; «Театр в сравнении с другими искусствами»; «Виды и жанры театра (по выбору)»; «Искусство театрального зрителя»; «Что меня интересует в современном театре»; «Проблемы и перспективы развития театрального искусства».

3. Актёр и режиссёр в театре

Выдающийся режиссёр В. И. Немирович-Данченко однажды сказал: «Вы можете построить прекрасный дом, посадить там замечательную администрацию, пригласить музыкантов,

и всё-таки театра ещё не будет. А вот выйдут на площадь трое актёров, постелят коврик и начнут играть пьесу, даже без грима и бутафории, и театр уже есть». О творческом союзе людей самых театральных профессий — актёра и режиссёра — пойдёт речь в этой главе.

3.1. Секреты актёрского мастерства

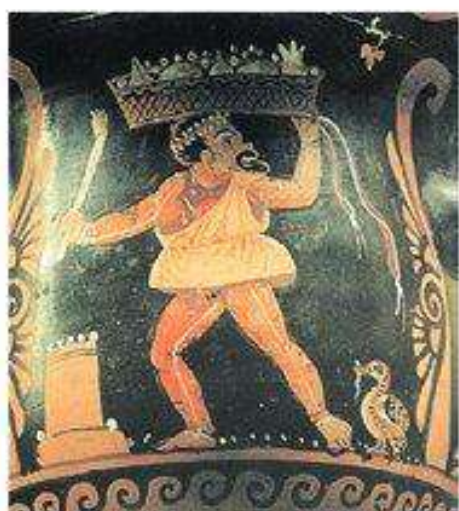
Сложно и одновременно прекрасно искусство актёра. Выходя на подмостки сцены, он остаётся один на один со зрительным залом. От того, в какой степени он сумеет убедить публику в жизненности сыгранного им персонажа, включить зрителя в происходящее на сцене действие, вызвать у него чувство сопереживания, в целом зависит успех театрального спектакля. Актёр должен стать, по словам К. С. Станиславского, «единственным царём и владыкой сцены».

Слово «актёр» происходит от латинского корня *agere*, что означает «действующий». На сцене он и является главным исполнителем действия. Искусство актёра уходит своими истоками в глубокую древность, в первобытное общество. Наивная вера в магические силы природы заставляла человека задабривать их всякого рода жертвоприношениями, внешними действиями, заклинаниями. Первобытные обряды, ритуальное копирование повадок животных, тотемические пляски, исполнение обрядов с использованием специальных костюмов, масок, татуировки и раскраска тела — вот в чём проявлялось тогда искусство актёра. Пройдёт немало времени, прежде чем актёр станет основным действующим лицом на сцене.

Игра одного, а затем двух и более актёров в греческом амфитеатре способна была выразить суть действия, драматического конфликта. Но актёр ещё прятался за пышными облачениями, ходил на котурнах (в обуви на высокой подошве), скрывал своё лицо от зрителей под маской. В эпоху Возрождения на сцене



Обрядовая сцена. Человек изображает птицу — охранительницу племени. Сьерра-Леоне (Африка)



Актёр с корзиной. Рисунок на древнегреческом кратере. Ок. 360—350 гг. до н. э. Пестум, Италия

знаменитого шекспировского театра «Глобус» актёры передавали уже не только большие чувства, сильные человеческие страсти, но и характеры действующих лиц. Они были способны потрясти зрителей силой и убедительностью своей игры. Помните, в трагедии «Гамлет» главный герой говорит:

...Актёр проезжий этот
В фантазии, для сочинённых чувств,
Так подчинил мечте своё сознание,
Что сходит кровь со щёк его, глаза
Туманят слёзы, замирает голос.
И облик каждой складкой говорит,
Чем он живёт! А для чего в итоге?
Из-за Гекубы!
Что он Гекубе? Что ему Гекуба?
А он рыдает.

(Перевод Б. Л. Пастернака)

В эпоху классицизма актёр воплощал на сцене идеальных героев, высмеивал общечеловеческие пороки, утверждал принципы добра, разума и справедливости. Но как изменилась ма-



А. С. Добровольский. Портрет М. С. Щепкина. 1839. Музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург

нера его игры! Он должен был теперь не просто говорить, а декламировать, произносить реплики нараспев, принимать эффектные позы, точно знать, в какие моменты поднимать руку, когда отставлять правую ногу, когда — левую, и при этом гордо закидывать голову...

Подобная «театральность» в игре актёров была характерна и для русского театра вплоть до середины XIX в. Выдающийся актёр М. С. Щепкин писал: «...Никто не говорил своим голосом... игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче, и почти каждое слово сопровождалось жестами. Особенно в ролях любовников декламировали так страстно, что вспомнить смешно; слова «лю-



В. И. Немирович-Данченко

К. С. Станиславский

бовь», «страсть», «измена» выкрикивались так громко, как только доставало силы в человеке...»

XX век внёс свои существенные коррективы в искусство актёрской игры. К. С. Станиславский разработал и воплотил в художественную практику основные принципы актёрской игры. Система Станиславского дала ключ к осознанному владению творческим процессом и предложила актёру такое сценическое поведение, которое приводит к перевоплощению актёра в сценический образ.

Говоря об игре актёра, Станиславский ввёл такие важнейшие понятия, как *сверхзадача* и *сквозное действие*. Сверхзадача — это та конечная цель, которая выражает идейную суть роли. Сквозное действие — это цепь действий, поступков героя, ведущих к достижению цели. Для решения сверхзадачи актёру необходимо схватить суть («зерно») роли, образа. Вот что, например, писал о поисках «зерна» образа Репетилова из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» В. И. Немирович-Данченко: «Зерно Репетилова — болтун. Если актёр всё время будет «обмакивать» свою мысль в то, что он болтун, да ещё нагретый вином, да ещё светский человек, да ещё немного «барин», и прибавит сюда ещё целый ряд чёрточек, то и выявится характер Репетилова».

Нащупав «зерно» образа, актёр проникается, как писал Станиславский, «ролью в себе», чтобы полностью слиться с ней. Тогда и наступает искусство перевоплощения. Что же это значит? Означает ли это, что актёр становится непохожим на себя?



К. С. Станиславский
в роли Фамусова.
Спектакль «Горе от
ума». МХТ, 1914

Конечно, нет. Это только в сказках бывает, что братец Иванушка, не послушав сестрицу Алёнушку, козлёночком стал. Актёр, как бы он ни старался, всё равно остаётся самим собой. Значит, суть перевоплощения не в изменении актёром своего внешнего облика до неузнаваемости, а в умении достичь высочайшего уровня сопереживания, позволяющего ему ощутить себя тем персонажем, который он изображает на сцене.

К. С. Станиславский различал два вида «перевоплощения» актёра: внешнее (с помощью грима, жестов, мимики, интонаций, особенностей диалекта и т. д.) и внутреннее, предполагающее раскрытие духовного мира своего героя, его нравственных качеств, основных черт характера. Эти два вида пере-

воплощения, происходящие одновременно, и есть вершина актёрского искусства.

Искусство перевоплощения присуще великим мастерам театральной сцены. В одном из писем своему ученику, начинающему артисту, М. С. Щепкин писал: «...Всегда имей в виду натуру; влазь, так сказать, в кожу действующего лица... ты можешь сыграть иногда слабо, иногда сколько-нибудь удовлетворительно (это часто зависит от душевного расположения), но сыграешь верно». Это «влазь в кожу» стало крылатым выражением в театральном обиходе.



А. А. Остужев в роли
Отелло. Малый театр,
1935. Москва

Мастерство актёра оттачивается годами напряжённого труда. Конечно, чтобы стать великим актёром, нужен талант, но одного таланта мало. Даже обладая талантом, можно не стать большим актёром. Нужно в совершенстве овладеть техникой актёрского мастерства (голосом, мимикой, пластикой, жестом, гримом и т. д.). Наконец, необходимо тонко чувствовать игру партнёров по сцене.

Знаменитый артист Малого театра А. А. Остужев (1874—1953) был уже широко известным мастером сцены, когда неожиданно подкралась беда: начала надвигаться глухота. Врачи ничем не могли ему помочь. По-

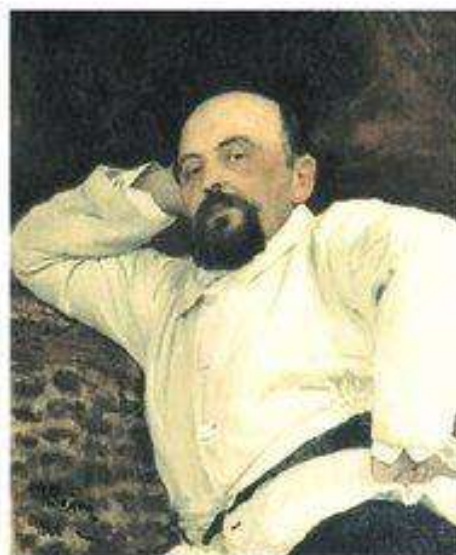
теря слуха — казалось бы, непреодолимое препятствие в работе актёра, но Остужев остался на сцене. Каких огромных усилий это стоило артисту! А он играл на сцене ещё более 40 лет! Не слыша партнёров, аплодисментов и реакции зрительного зала, он выработал в себе идеально отточенное чувство времени, ритма, паузы, научился читать по губам... Будучи уже глухим, он в 1935 г. блестяще сыграл роль Отелло в трагедии Шекспира.

3.2. Искусство режиссуры

Другим, не менее важным лицом в театре является *режиссёр*. Он невидим зрителю и даже не всегда присутствует на спектакле, но в его руках находятся все нити сложнейшего механизма театра. Именно он, скрытый волшебник и одновременно мыслитель, направляет творческую волю всего коллектива. Мы ещё вернёмся к разговору о том, как режиссёр создаёт драматический спектакль, а пока выясним наиболее важные аспекты этой профессии. Каковы её главные функции и роль в театре? Что конкретно зависит от его деятельности? Как складываются взаимоотношения между актёром и режиссёром? Но прежде всего, как долго в истории театра существует эта профессия?

Вы, вероятно, будете удивлены, но режиссёр — это профессия XX в. До середины XIX в. роль режиссёра в какой-то мере выполняли так называемые *антрепренёры*, точнее, владельцы и содержатели частных театров или цирков. Роль антрепренёра сводилась к чисто организационным моментам. Он следил, чтобы к началу спектакля на сцене были поставлены соответствующие декорации, предметы бутафории, указывал актёрам, когда появляться на сцене, что выкрикивать или петь, где стоять и как двигаться. Известно, что У. Шекспир, Мольер и А. Н. Островский выступали в качестве постановщиков своих пьес, но они не были режиссёрами в современном понимании этого слова.

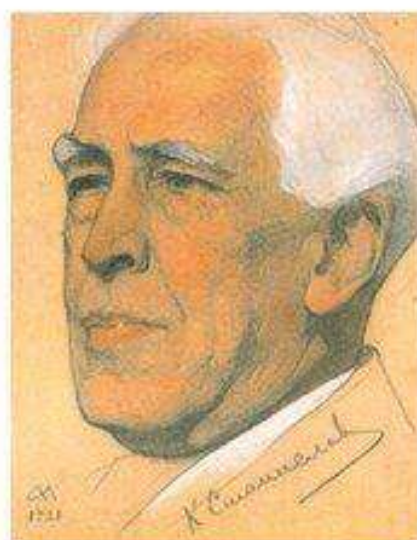
О профессии режиссёра написаны десятки, сотни книг. И всё же главная



И. Е. Репин. Портрет
С. И. Мамонтова. 1880.
Театральный музей
им. А. А. Бахрушина, Москва

Книга
К. С. Станиславского
«Моя жизнь
в искусстве». 1926

Н. А. Андреев.
Портрет
К. С. Станиславского.
1921. Государствен-
ная Третьяковская
галерея, Москва



из них принадлежит К. С. Станиславскому. Называется она «Моя жизнь в искусстве». В ней сделана блестящая попытка создать науку об искусстве театра. Опираясь на сценический опыт, Станиславский раскрывает законы и пути развития художественного творчества. Особое место в ней занимает искусство режиссёра. Но прежде обратимся к одному очень важному высказыванию В. И. Немировича-Данченко, которое и было развито в учении Станиславского.

«Режиссёр — существо трёхликое:

1. Режиссёр-толкователь, он же показывающий, как играть, так что его можно назвать режиссёром-актёром или режиссёром-педагогом;

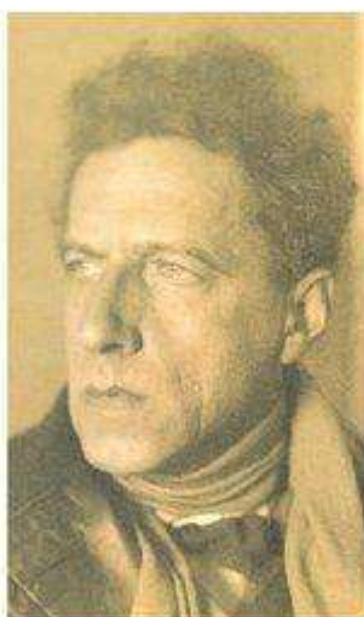
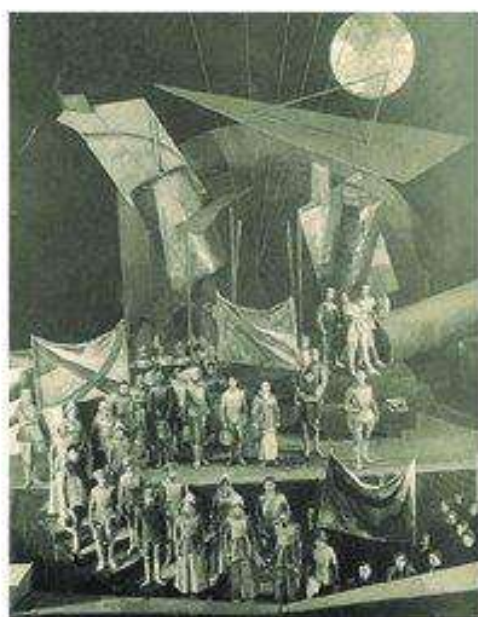
2. Режиссёр — зеркало, отражающее индивидуальные качества актёра, и

3. Режиссёр — организатор всего спектакля.

Публика знает только третьего, потому что его видно. Видно во всём: в мизансценах, в замысле декоратора, в звуках, в освещении, в стройности народных сцен... Режиссёр же толкователь или режиссёр-зеркало не виден».

Итак, режиссёр — это, прежде всего, интерпретатор, истолкователь пьесы. Более того, режиссёр должен знать и уметь объяснять исполнителю содержание, трактовку образа, смысл и значение каждой сцены, исходя из общих задач спектакля. Вместе с художником и композитором он создаёт вещественный и духовный мир, в котором будут жить герои.

Режиссёр — это зеркало, в котором отражается его способность «почувствовать индивидуальность актёра», «одно-



Сцена из спектакля
«Зори» по пьесе
Э. Верхарна. Театр
РСФСР I, 1920.
Режиссёр
В. Э. Мейерхольд.
Фото А. А. Левицко-
го. Москва
В. Э. Мейерхольд

временно следовать за волей актёра и направлять её». Это вовсе не означает, что режиссёр подавляет волю актёра. Напротив, показывая ему, как играть, он должен стремиться, чтобы «и следа его не было видно» (то есть он должен «потонуть в актёре»).

Среди множества блистательных имён выдающихся режиссёров следует назвать Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874—1940), сыгравшего огромную роль в мощном потоке театральных исканий XX в. В отличие от Станиславского и Немировича-Данченко его привлекали лицедейская природа театрального искусства, экзотика и декоративная пластичность сценических форм, безграничные возможности режиссуры, эксцентрика и условность приёмов. К правде душевных переживаний героев на сценической площадке он оставался равнодушен и всего более тяготел к театру марионеток. Прежде всего Мейерхольду был интересен «человек играющий», вот почему он говорил: «...Дурачество и кривляние необходимы для актёра. Самая простая простота должна иметь элемент кривляния».

Отстаивая эти принципы театрального искусства, Мейерхольд в 1902 г. покинул МХТ и стал самостоятельным режиссёром. Он создал «Товарищество новой драмы», в котором выработал собственное художественное мировоззрение. Реалистическому театру МХТ он противопоставил условный театр масок, трагический гротеск и балаган.

*Н. Н. Сапунов.
Эскиз декораций
к спектаклю
«Балаганчик»
в постановке
В. Э. Мейерхольда.
1906. Государствен-
ная Третьяковская
галерея, Москва*



Одержимый мечтой о радикальном обновлении русского театра, Мейерхольд в 1906 г. поставил в Петербурге спектакль «Балаганчик» по пьесе А. А. Блока. Именно этот спектакль стал важным и определяющим этапом на режиссёрском пути Мейерхольда, выступившего в нём в качестве не только постановщика, но и актёра (он сыграл роль Пьеро).

Публика, пришедшая на спектакль, не увидела на сцене утончённых живописных декораций, привычной игры актёров, тщательно выверенных мизансцен. Перед взорами зрителей предстала раскрытая во всю ширь и глубину театральная сцена, а посреди неё — маленький балаганчик с красным в золотых звёздах занавесом, с суфлёрской будкой и пёстрой бутафорией (художник Н. Н. Сапунов). На подмостках действовали герои народной итальянской комедии дель арте — Арлекин, Пьеро, Коломбина.

Режиссёр исходил из того, что театр — это яркое и незабываемое зрелище. Он наполнил коротенькую драму Блока эффектными сценами. Так, из-за кулис выскакивал привязанный за верёвку Автор, под игривую музыку М. А. Кузмина неистово кружились маски, «истекал клюквенным соком» перегнувшийся через рампу Паяц, прыгал в нарисованное окно Арлекин, печально взмахивал длинными рукавами своего белого с красными пуговицами балахона Пьеро. Спектакль эпатировал русскую публику демонстрацией татуированных тел в более чем странных костюмах, летящими в зрительный зал отрубленными куриными головами...

Постановка «Балаганчика» провозглашала идеи нового театра, воскрешавшего бессмертные балаганные маски и недвус-

мысленно заявлявшего о своём родстве с итальянской народной комедией дель арте, к которой впоследствии не раз обращались другие театральные режиссёры XX в. Мейерхольда несколько не смущали обескураженные зрители и театральные критики. Напротив, он был в восторге от скандала, понимая, что ему в полной мере удалось передать условную природу театрального действия. Сила маски, жеста, движения разрушала привычные представления о реалистичности театрального искусства.

Смелым новатором и авангардистом Мейерхольд оставался на протяжении всей своей творческой жизни. После революции, в 1920—1938 гг., он возглавлял Театр имени Вс. Мейерхольда в Москве. Поиски конструктивных решений, новых форм агитационного, публицистически острого зрелищного театра нашли своё отражение в спектаклях по произведениям В. В. Маяковского «Мистерия-буфф», «Клоп», «Баня». Нередко он обращался и к классике. Им были осуществлены постановки спектаклей «Лес» по пьесе А. Н. Островского, «Ревизор» по комедии Н. В. Гоголя и «Горе уму» по пьесе А. С. Грибоедова «Горе от ума». Эти спектакли отличали яркий сценический язык, неистощимая режиссёрская фантазия, блестящий актёрский состав.

В спектаклях классического репертуара Мейерхольд часто использовал приёмы карикатуры, шаржа и сарказма. Так, в финальной немой сцене «Ревизора» он заменил актёров манекенами в человеческий рост. На глазах у зрителей в хороводе мёртвых кукол растворялся, исчезал человек...



Немая сцена. Спектакль «Ревизор». Малый театр, 1938. Москва

Значительная часть публики с пониманием относилась к творческим исканиям режиссёра, но официальное мнение о театральных постановках Мейерхольда было совершенно иным. В 1938 г. театр был закрыт, а режиссёр арестован и расстрелян.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Главным принципом игры актёра В. Э. Мейерхольд считал «отчуждение» его от исполняемой роли. Таким образом, исполнитель и сценический образ не сливались воедино, между ними сохранялась дистанция, позволявшая актёру выразить собственное отношение к герою. Как вы считаете, не противоречит ли этот принцип «отчуждения» теории К. С. Станиславского о перевоплощении артиста в сценический образ? Поясните свой ответ.

2. Как известно, талантливые актёры никогда слепо не следуют требованиям режиссёров. Напротив, они стремятся обогащать драматические образы собственными мыслями и чувствами, открывают в них новые грани, делают каждый образ созвучным своему времени. Иногда и эпизодические роли актёров остаются в памяти зрителя навсегда. Встречались ли вам подобные образцы исполнительского искусства? Если да, то попробуйте доказать справедливость этого утверждения на известных вам примерах.

3. Попробуйте определить задачи, которые приходится решать режиссёру театрального спектакля. Какие из них вы считаете наиболее важными? Почему? Существует ли, с вашей точки зрения, определённая последовательность в действиях режиссёра? Как, по-вашему, должны выстраиваться взаимоотношения между режиссёром и актёрами в процессе подготовки спектакля? Кого из режиссёров современности вы могли бы считать эталоном в этом отношении? Поясните свой ответ.

4. Попробуйте дать собственный комментарий к словам В. И. Немировича-Данченко о «трёхликости» существа режиссёра, приводимым в этой главе. Насколько они справедливы и актуальны в наше время? Каково ваше личное мнение на этот счёт? Аргументируйте свой ответ.

Творческая мастерская

1. Подчёркивая уникальный характер каждого спектакля, Ю. М. Лотман писал: «Ревизор» остаётся, но Хлестаков — М. Чехов или Хлестаков — Ильинский существуют, пока длится спектакль». О каком специфическом качестве театрального искусства идёт речь? Почему? Чем можно объяснить, что одна и та же роль в спектакле каждым из актёров играет по-разному? Попробуйте проиллюстрировать подобную ситуацию конкретными примерами.

2*. Приглашаем к дискуссии. Французский просветитель XVIII в. Д. Дидро в статье «Парадокс об актёре» утверждал, что актёр не должен до конца сливаться с созданным им персонажем. Он должен со стороны оценивать свою работу: «Актёр не действующее лицо, он только играет это действующее лицо, и играет так хорошо, что вы принимаете его, актёра, за это лицо; иллюзия существует только для нас, он сам отлично знает, что он не это лицо». Актёр для Дидро — великий притворщик, выпускающий слёзы не с помощью



М. А. Чехов в роли
Хлестакова.
Спектакль
«Ревизор». МХТ,
1921. Режиссёр
К. С. Станиславский

И. В. Ильинский
в роли Хлестакова.
Спектакль
«Ревизор». Малый
театр, 1938. Москва

чувств, а сознательным усилием ума. Он должен быть холодным и спокойным проводником мысли драматурга. Мысль ведёт всё, в том числе и чувства.

С какими из положений Дидро вы согласитесь, а по каким вступите с ним в спор?

3. Вы, конечно, слышали об амплуа актёра, то есть о роли одного и того же характера. Например: героя-резонёра, трагика и комика, любовника, щёголя, простака, злодея и предателя, благородного отца, субретки (служанки главного персонажа комедии), инженеру (наивной и простодушной молодой девушки), травести (мальчика-подростка), комической старухи. Как вы считаете, мешает ли амплуа актёру проявлять свой талант? Не тесно ли современному театру в рамках актёрского амплуа? Вспомните известных вам театральных актёров, проявивших себя в самых различных амплуа. Назовите их роли.

4. Подготовьте презентацию на тему «Слагаемые актёрского искусства», отразив в ней следующие аспекты:

- роль актёра в театре;
- судьба актёров в прошлом и настоящем;
- актёр — творец сценического образа;
- роль актёра в системе Станиславского (перевоплощение, сверхзадача, сквозное действие);
- техника актёрского мастерства (голос, мимика, пластика, жест, грим);
- амплуа актёра.

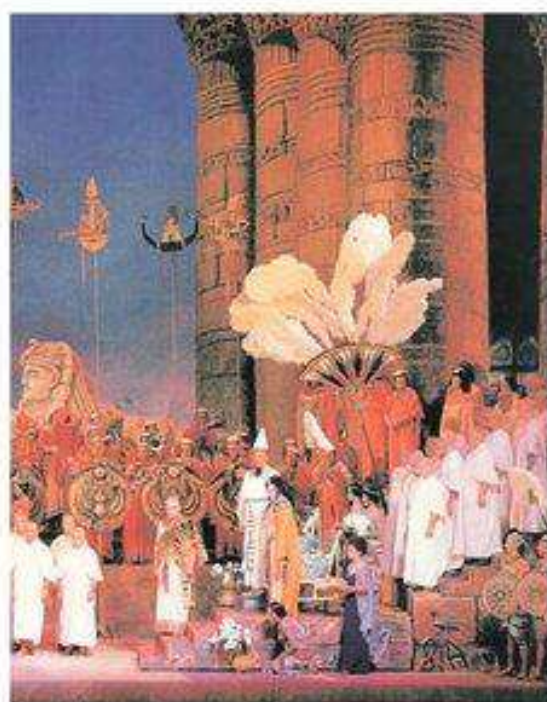
5. Попробуйте себя в роли актёра. В образе какого персонажа вы видите себя на сцене? Почему? Придумайте сюжет (сценическую миниатюру) и разыграйте его на сцене. Определите основные черты характера своего персонажа и попробуйте отразить их в его речи. С помощью мимики изобразите различные эмоциональные состояния вашего героя. Попробуйте выразить особенности его характера пластически. А как вы стали бы действовать, если бы вам предложили роль режиссёра?

Темы проектов, рефератов или сообщений

«Почему Станиславский называл актёра «единственным царём и владыкой сцены, без которого театр существовать не может»?»; «В чём проявляется призвание артиста»; «Как изменялось отношение общества к актёрской

профессии»; «Актёр и его роль в создании сценического образа»; «Роли, сыгранные по-разному (на примере произведений мировой классики)»; «Мой комментарий к словам К. С. Станиславского: «Нет маленьких ролей, есть маленькие актёры»; «Сценическая история спектакля В. Э. Мейерхольда «Ба-лаганчик»; «Новые грани профессии режиссёра в современном театре»; «Что зависит от режиссёра в сценическом решении спектакля»; «Лучшие актёры (режиссёры) прошлого и настоящего (по выбору)»; «Режиссёр — профессия XX в.?..».

4. Искусство оперы



Сцена из оперы Д. Верди «Аида». Большой театр. Москва

Вряд ли какой-либо другой вид искусства может поспорить с оперой в её поразительной возможности так сильно воздействовать на мысли и душу человека, будить в нём чувства и переживания. Обладая универсальным языком, понятным каждому, опера сближает людей, говорящих на разных языках и живущих в разных странах. Так, немецкий зритель, слушающий оперу итальянского композитора Д. Верди «Аида», испытывает те же эмоции, что и русский. Поэт И. В. Гёте не случайно признавался, что опера с её волшебством привлекает его больше, чем всё остальное искусство. Наш разговор об этом волшебном искусстве, идущем

«от потребности выразить в звуке чувство», мы начинаем с его общей характеристики, истории возникновения и дальнейшего развития.

4.1. Из истории оперного искусства*

Как и почему могло возникнуть такое явление в искусстве, как опера? Попробуем ответить на этот вопрос.

Хотя рождение оперы как особого вида искусства относится к рубежу XVI—XVII вв., истоки её происхождения следует ис-



*Б. Манфреди.
Концерт. 1610—1620.
Галерея Уффици,
Флоренция*

кать в глубокой древности. Своё начало она берёт в древних народных игрищах и празднествах, в которых сочетались пение, танец, пантомима, действие, инструментальная музыка. Опера начиналась с подражания человеческой речи. Как вспомогательный компонент зрелища музыка использовалась и в античных трагедиях, и в средневековых представлениях (мираклих и мистериях).

Возникновение нового музыкального жанра произошло на исходе эпохи Возрождения в Италии. В итальянском городе Флоренции в самом конце XVI в. возникло небольшое сообщество любителей музыки (Флорентийская камерата), решившее возродить древнегреческую трагедию. Однако для постановки произведений древнегреческих драматургов требовалось музыкальное сопровождение, а образцов такой музыки не сохранилось. Тогда-то и было принято решение сочинить собственную музыку, соответствующую, по мнению членов сообщества, духу древнегреческой драмы.

Идея возрождения поющего слова древнегреческой драмы принадлежала видному учёному-музыканту Винченцо Галилею (отцу великого физика и астронома Галилео Галилея). Не случайно оперные сочинения изначально назывались музыкальными драмами — *dramma per musica* (буквально — драма через музыку, драма, положенная на музыку). Первой такой оперой стала «Дафна» (не сохранилась), второй — «Эвридика», поставленная в 1600 г. Её авторами были композитор Якопо Пери и



Пьеро делла Франческа.
Рождество Христово. Фрагмент.
1470—1475. Национальная
галерея, Лондон

поэт Оттавио Ринуччини. От актёров требовалось исполнение разговорных партий речитативом (то есть нараспев). И хотя слово продолжало играть ведущую роль по отношению к музыке, был сделан первый шаг к их сближению и гармоническому слиянию. Подобное исполнение позволяло в большей мере передавать богатство внутреннего мира человека, его личные переживания и чувства.

Оперный театр быстро завоевал любовь публики и стал популярным не только в Италии, но и в других странах Европы, где опера приобрела особый, национальный характер, выразившийся в выборе сюжетов и характере музыки. Опера стала развиваться как придворная музыка, которой покровительствовали влиятельные меценаты, она стала неотъемлемой частью развлечений и празднеств изысканной публики. В конце XVII в. в Италии возникает *опера-сериа* (серьёзная опера) на героический сюжет из мифологии или истории, а затем, в начале XVIII в., — *опера-бүффа* (комическая опера) бытового характера. Впоследствии эти два типа, преломляясь в национальной культуре других

стран, предстали в новых разновидностях (во Франции — гранд-опера и опера-комик, в Германии — зингшпиль, комическая опера с разговорными диалогами). Во второй половине XIX в. появляется третий тип оперы — *лирическая*, нередко приобретающая характер психологической драмы или трагедии (особенно в российской музыке).



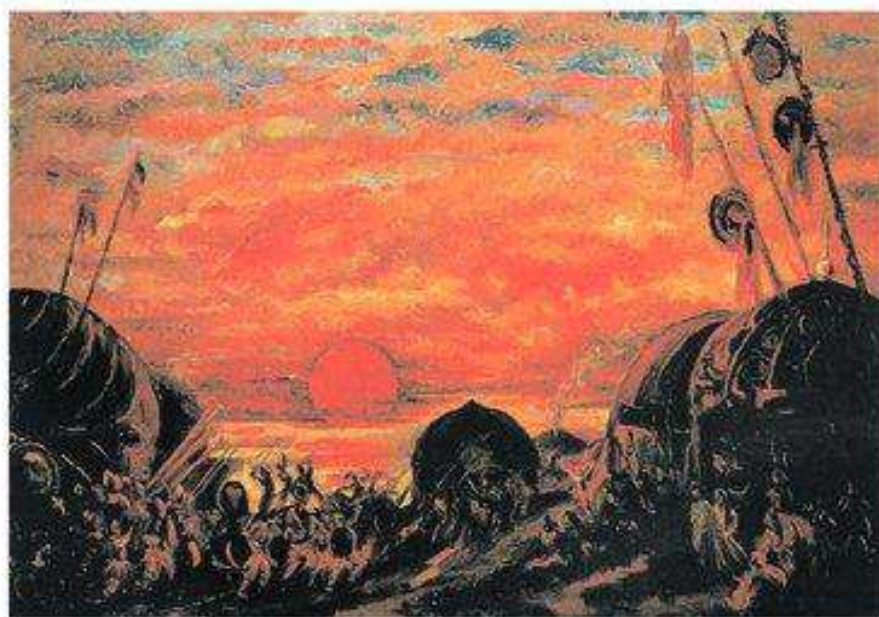
Д. Оливьеро. Сцена из оперы-сериа в оперном театре Турина.
1741. Италия

Лучшие черты итальянских школ Флоренции, Рима и Венеции соединил в своём творчестве композитор XVII в. К. Монтеверди, создавший в своих творениях на-

пряжённое драматическое действие и сильные характеры. В XVIII в. оперное искусство достигает высочайшего расцвета в Австрии, в творчестве К. В. Глюка, превратившего оперу-серию в музыкальную трагедию, проникнутую благородной простотой построения, драматизмом и героикой. Целая эпоха в развитии оперного искусства связана с именем другого австрийского композитора — В. А. Моцарта, создавшего форму музыкально-драматического спектакля, органично соединяющего в себе серьёзные и комические элементы.

В XIX в. в странах Западной Европы складываются национальные оперные школы. Самые яркие их представители в Италии — Д. Россини, Д. Верди, во Франции — Ш. Гуно и Ж. Бизе, в Германии — К. М. фон Вебер и Р. Вагнер. В России оперное искусство достигло высочайших вершин в творчестве М. И. Глинки — создателя первой русской национальной оперы «Жизнь за царя» (1836). Вслед за Глинкой на оперное поприще вступил А. С. Даргомыжский, добившийся в своём творчестве полного слияния музыки и драматического действия. Новым блистательным этапом в истории русской оперы стали 60—70-е годы XIX столетия, когда на сцене появились оперы композиторов «Могучей кучки» (А. П. Бородина, М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова) и П. И. Чайковского. Их оперные творения составляют золотой фонд русского и мирового оперного искусства.

XX век значительно раздвинул границы оперного искусства: появились новые блистательные оперные композиторы: Д. Пуч-



Ф. Ф. Федоровский.
Половецкий стан.
Эскиз декорации
к опере
А. П. Бородина
«Князь Игорь». 1934

чини, Р. Штраус, Д. Гершвин, Б. Бриттен, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Д. Б. Кабалевский, Г. В. Свиридов, Р. К. Щедрин, А. Г. Шнитке. Созданные ими произведения оставили глубокий след в сердцах слушателей.

За четыреста с лишним лет своего существования искусство оперы изменилось до неузнаваемости. Сколько споров оно вызывало, сколько различных суждений было высказано за это время в его адрес!.. Одни видели в нём высшее достижение человеческого гения, «самое оригинальное создание современной цивилизации» (*Р. Роллан*), воплощение «энергии всех чувств и пылкости всех страстей» (*Ж. Ж. Руссо*). Другие, наоборот, считали оперу «великолепной глупостью», «прибежищем скуки» (*Вольтер*), «самым отвратительным зрелищем» (*Л. Н. Толстой*), предсказывали ей близкую смерть...

К счастью, мрачным предсказаниям было не суждено сбыться. Много изменилось за это время: раздвинулись масштабы оперного искусства, обогатились выразительные средства, в опере давно прижились балет и хор, а оркестр из скромного аккомпаниатора превратился в полноправного участника драмы. Но душой оперы как был, так и остаётся человеческий голос с его тембровым богатством, ни с чем не сравнимой динамичностью и задушевностью вокальных интонаций.

На смену классическим операм пришли экспрессивные, написанные новаторским музыкальным языком произведения, поражающие острой игрой ума, страстным драматизмом, смелыми экспериментами. Теперь никого не удивляет, что класси-

Сцена из оперы
«Утис» композитора-
авангардиста
Л. Берно. Ла Скала,
1996. Милан



ческие арии сочетаются с джазовым танцем, а в музыкальную ткань оперного творения смело вплетаются реальные звуки: шёпот, скрипы и шорохи. Современный зритель спокойно воспринимает на оперной сцене элементы пантомимы, эстрадного обзора и даже цирка. Некогда «высокое искусство для избранной публики» превратилось в популярное и доступное развлечение для любой аудитории. Может быть, прав был композитор и исследователь музыкального искусства Б. В. Асафьев, называвший современный оперный театр «барометром вкусов и устремлений рынка, площади, ярмарки, улицы... интеллигентской и мещанской среды»?..

4.2. Опера — союз музыки и театра

Опера — искусство сценическое, оно объединяет в себе элементы двух искусств, взаимно обогащающих друг друга, — театра и музыки. Не случайно П. И. Чайковский подчёркивал, что опера, написанная композитором для театра и не поставленная на сцене, не имеет смысла, а выдающийся режиссёр Б. А. Покровский видел в ней искусство, рождённое взаимной влюблённостью музыки и театра: «Опера есть театр! Театр особого рода, где главным выразителем действия является музыка. Его драматургия выражена музыкой... и каждый раз особым образом».



Д. П. Панини.
Музыкальный
концерт во времена
Людовика XV. 1747

В истории оперного искусства есть немало примеров, подтверждающих эту мысль. Так, в театральных партитурах В. А. Моцарта любая нота, аккорд, динамическое указание, пауза служат драматической выразительности оперного спектакля. Интересный пример в этом отношении можно привести из творческой биографии оперного композитора К. В. Глюка (1714—1787). Однажды один из современников, зайдя к Глюку, застал его среди расставленных по всей комнате стульев, изображавших героев будущей оперы. Композитор переставлял эти стулья, ходил между ними и танцевал, после чего подбегал к клавесину, без труда находя наиболее соответствующие сценическим ситуациям музыкальные фразы. Этот факт лишний раз доказывает, насколько драматургично и театрально мыслил композитор.

Вместе с тем в истории развития оперного искусства не раз возникали острые дискуссии относительно совместимости театра и музыки. Противники этого, например, утверждали, что музыка призвана обобщать наши чувства, передавать эмоциональное состояние, а театр — быть искусством действенным, наглядным и конкретным. Они приводили и другие, не менее убедительные доводы, утверждая, что музыка существует во времени, а театр — в пространстве и во времени. Если музыка воспринимается только слухом, то в театре чрезвычайно важны зримые образы. Неизбежно возникал вопрос: как могут сочетаться столь чуждые друг другу художественные закономерности? Попробуем и мы разобраться в том, за счёт чего в опере происходит объединение музыки и театра, на чём основана гармония соотношений музыки и сценического действия в опере.

Ответ на эти вопросы нужно искать в образной природе этих искусств. Совместно участвуя в драматургическом процессе, они сосуществуют во времени, при этом музыка и действие не спорят между собой, не иллюстрируют друг друга, а активно взаимодействуют, преследуя общие цели и решая общие задачи. В отличие от различных видов драматического театра, где музыка нередко выполняет служебные, прикладные функции, в опере она становится основным носителем и движущей силой сценического действия. Так, музыка является главным выразителем смысла произведения, она определяет динамику, ритм, темп развития сценического действия, подчёркивает контраст различных драматических планов, объединяет внешний и вну-



Кульминация оперы
В. Беллини «Пират».
Ла Скала, 1827.
Милан

тренний процессы, подсказывает, а иногда и диктует логику развития событий и взаимоотношений между актёрами в опере.

Хотя музыка является важнейшим средством выражения драмы, в оперном театре она не теряет своего главного свойства — сильнейшего эмоционального воздействия на зрителей. Здесь она способна выражать сокровенные чувства и переживания героев, о которых они нередко прямо не говорят. Вот почему в опере важно не только то, что поёт актёр, но и то, какими чувствами он охвачен в этот момент.

Вместе с тем, при всей своей близости к драматическому театру, опера имеет отличные от него сценические законы, свою театральную условность и художественную правду. Законы оперного искусства не следует соизмерять с реальной действительностью. К ним нельзя подходить с мерками драматического театра. При сравнении этих искусств многое в опере кажется неестественным и неправдоподобным. Опера, как говорил один из её поклонников, — единственное место в мире, где герой, получив удар кинжалом в спину, начинает петь, вместо того чтобы истечь кровью.

Не менее важным отличием оперы от драмы является иное ощущение времени. Драматическому актёру гораздо труднее удерживать внимание зрителей на одной мысли, переживании, чем актёру оперному. Специфика поведения актёра на оперной сцене во многом определяется тем, что время, необходимое для свершения действия и произнесения текста, то намеренно растягивается, то предельно сжимается. Это и делает процесс совершения действия условным, непохожим на его совершение



Татьяна пишет письмо Онегину.
Сцена из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин».
Большой театр, 1970-е.
Татьяна — М. Ф. Касрашвили.
Фото А. Невежина. Москва

в реальной жизни. А между тем самые пространные оперные монологи, например письмо Татьяны Онегину или философское размышление Руслана после битвы, оказываются отнюдь не утомительными для зрителя. Напротив, они помогают ему понять авторский замысел, внутренний смысл происходящего, осознать целостность композиции.

Какими же выразительными средствами, усиливающими художественное воздействие драмы, располагает музыка в опере? Для того чтобы ответить на этот вопрос, познакомимся с основными элементами, из которых состоит опера.

Главное из этих средств — пение, восходящее к вокальному стилю *бельканто* (ит. *bel canto* — прекрасное пение), достигшему совершенства в Италии, на родине оперного искусства. Этот изысканный виртуозный стиль отличают красота звучания, мелодичность и техническое совершенство. В создании музыкально-сценического образа вокальная мелодия играет решающую роль, так как в ней художественно воплощаются действия и чувства характеров в определённых драматических ситуациях. В классической опере своё воплощение мелодия находит в сольной *арии* (основной форме вокального высказывания), которая становится «моментальной фотографией» внутреннего состояния героя, его главной исповедью. Так, в опере А. П. Бородина «Князь Игорь» страстный призыв томящегося в половецком плену главного героя: «О, дайте, дайте мне свободу!» оказался для композитора ключом к раскрытию образа князя и определил героическую тему всего произведения.

В арии может быть раскрыта душевная жизнь героя, вся глубина его сокровенных чувств: пылкое признание в любви и спокойный рассказ о каких-то событиях, философское размышление или страстная, мучительная исповедь, героический порыв и лирическое раздумье. Задумчиво озирает Руслан (опера М. И. Глинки «Руслан и Людмила») поле жестокой сечи. Его томит мысль о смерти и забвении, ожидающем всех, кто ушёл из

жизни. Грустные размышления героя воплощены в медленной, лирической первой части арии. Но Руслан — человек действия, а потому он отбрасывает сомнения и жаждет сразиться с похитителем Людмилы. Этот душевный подъём героя автор передаёт в поистине богатырском виртуозном аллегро.

Действие в опере нельзя передать только чередованием законченных арий, так же как действие в драме не может состоять только из монологов. В тех моментах оперы, где актёры именно действуют (живо общаются друг с другом, разговаривают, спорят) широко используется *речитатив*, то есть декламационное пение, приближающееся к человеческой речи. Монолог Лизы у Канавки (опера П. И. Чайковского «Пиковая дама») — классический пример трагического речитатива, по силе воздействия на слушателей не уступающего арии. Исполненная тревоги и мрачных предчувствий Лиза пытается себя убедить в том, что Герман любит её и придёт на встречу. Взволнованные интонации партии, противоречащие мрачной теме оркестра, красноречиво говорят о разладе в душе героини. Слушатель понимает, что уверенность Лизы мнимая, что на самом деле ею владеют более сложные и мучительные чувства. Подтверждение этому мы находим в арии «Ах, истомилась я горем...», выражающей её отчаяние и горькое чувство обречённости.

В отличие от театра в опере актёры на сцене часто поют одновременно, по трое, по четверо и больше, произнося при этом разный текст, выражая различные мысли и настроения. Смысл этих слов в подобных сценах уловить очень непросто, а то и вовсе невозможно, но разрушения общего впечатления от оперы не происходит.



Певец Н. И. Кривуля в роли Руслана. Опера М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова (ныне Мариинский театр), 1957



Лиза (Т. Моногарова). Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама». Большой театр, 2007. Москва

Сцена из оперы
Р. Вагнера
«Лоэнгрин».
Мариинский театр,
1999. Санкт-
Петербург



На наших глазах рождается чудо оперного искусства. Одновременно созерцая действие, слушая музыку и пение, мы в тончайших нюансах понимаем, как именно складываются взаимоотношения между героями, что они чувствуют. Такое пение в ансамбле обычно используется в драматических, кульминационных моментах спектакля, когда происходит разрешение конфликтов между героями.

Одновременное сочетание нескольких вокальных партий создаёт такую звуковую выразительность, которая необходима для равновесия как между частями оперы, так и между солистами и хором. Действующие лица, объединённые в ансамбле, могут вести непосредственный диалог или высказывать вслух затаённые мысли (приём, недоступный на драматической сцене). Например, в сцене гадания в опере Ж. Бизе «Кармен» жизнерадостному общению двух цыганок, которым карты предсказали богатство и счастливую любовь, противопоставлена драматическая реплика Кармен. Три раза она раскладывает карты, и каждый раз ей выпадает смерть. Она покорно принимает этот знак судьбы. Её скорбную, мрачную мелодию композитор выделяет из состава ансамбля, резко отграничивая переживания героини от непринуждённого веселья подруг.

Поют в опере и хором. Хор широко используется в музыкальных народных драмах (например, в операх М. П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина»). В сцене у Девичьего монастыря в опере «Борис Годунов» каждый участник хора вполне самостоятелен, но одновременно связан тесными узами



Сцена из оперы М. П. Мусоргского «Хованщина». Большой театр. *Москва*

со всем коллективом. Когда народ «просит» Бориса на царство, слышатся плач, зазорные реплики мужиков и баб, не понимающих, зачем их согнали сюда со всей Москвы, молитвенное пение слепых калек переходящих. Вся эта разноголосица мастерски передана Мусоргским в хоровых партиях.

Иногда хор выступает в роли полноправного и активного участника действия. К примеру, хор гостей в сцене бала у Лариных (опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин») — это не просто бытовая картина из жизни помещной усадьбы. Пересуды и сплетни гостей на балу становятся кульминационным моментом: в них выражена непосредственная причина ссоры Онегина и Ленского.



Бал в доме Лариных. Опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Татарский театр оперы и балета им. М. Джалиля. *Казань*

Почти всегда вокальное начало в опере выступает в тесном союзе с *инструментальным*. Многие мысли героев «договаривает» оркестр, который активно вмешивается в их речь, «высказывает» вслух их тайные мысли, а порой «вступает» с ними в спор. Так, в операх Моцарта оркестр нередко «досказывает» то, о чём не говорит текст. Когда австрийский император неодобрительно отозвался об одной его опере: «Слишком красиво для наших ушей, и слишком много нот», великий композитор с достоинством ответил: «Лишь столько нот, сколько нужно, ваше императорское величество».

Нередки случаи, когда оркестр «убеждает» слушателей гораздо больше, чем речь и поступки актёров. Его звучание в опере также полностью подчинено сценическому действию. Выделяя в мелодии характерный тембр звучания отдельных инструментов, композитор тем самым подчёркивает определённое душевное состояние героя. Прекрасным подтверждением сказанного являются грустные размышления Ленского о смерти и возможном забвении в арии «Куда, куда вы удалились?» (опера «Евгений Онегин»). Мелодия флейты, как яркий проблеск солнца в зимнем небе, озаряет эту сцену, даёт герою слабую надежду на счастье. А мелодия виолончели, непрерывно звучащая в этой арии в унисон с голосом актёра, придаёт ей скорбный, трагический характер.

Иногда оркестру принадлежит и более активная роль в воплощении авторского замысла. Живописные свойства оркестра широко использовал Мусоргский в знаменитом вступлении к «Хованщине» («Рассвет на Москве-реке»). Лёгкое трепетное движение струнных рождает иллюзию утреннего ветерка или чуть заметной ряби на воде. Картина мастерски дополнена далёкими криками петухов в Заречье, звоном курантов кремлёвской башни, перекличкой труб сторожевых стрельцов. Всё более оживлённо в оркестре звучат медные инструменты, напоминая о взошедшем солнце.

С помощью оркестра композитор создаёт ведущие лейтмотивы оперы, повторяющиеся на всём её протяжении, добивается большей связности в развитии сцен. Например, в опере «Война и мир» С. С. Прокофьева вальс, впервые прозвучавший на балу, становится темой любви князя Андрея и Наташи. Он возникает всякий раз, когда мысли героев возвращаются к этой встрече, предопределившей их судьбу. Лейтмотивы являются сильней-



К. Ф. Юон. Красная площадь в Москве. Рассвет. Эскиз к опере М. П. Мусоргского «Хованщина». 1940. Государственная Третьяковская галерея, Москва

шим выразительным средством в драматическом раскрытии образа и воспринимаются зрителем особенно чутко. Так, Чайковский в «Пиковой даме» сближает тему любви Германа с темой трёх карт, подчёркивая, что жажда выигрыша неотделима для него от желания достичь богатства и независимости, приближающих его к Лизе.

Инструментовка оперы, её яркие оркестровые краски, удивительное сочетание драмы и музыки, участие огромного исполнительского коллектива (солистов, хора и оркестра), живописность зрелища, разнообразие драматических приёмов — всё это создаёт незабываемое художественное зрелище, давно ставшее любимым для многих зрителей.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Почему опера являет собой теснейший союз театра и музыки? В чём общность и различие между оперным музыкальным и драматическим театром? Какие средства выразительности особенно характерны для искусства оперы.

2*. Композитор Б. В. Асафьев писал: «Великое движение Ренессанса, создавшее искусство «нового человека», провозгласившее право свободного выражения душевности, эмоции... вызвало к жизни и новое пение, в котором вокализируемый, распеваемый звук стал выражением эмоционального богатства человеческого сердца в безграничных его проявлениях. Этот глубочайший в истории музыки переворот, изменивший качество интонации, то есть выявления человеческим голосом и говором внутреннего содержания, только и мог вызвать к жизни оперное искусство». Чем можно объяснить, что искусство оперы возникло именно в эпоху Возрождения? В чём выразился «глубочайший переворот в истории музыки»? Аргументируйте свою точку зрения известными примерами из истории развития оперного искусства.

Творческая мастерская

1. Приглашаем к дискуссии:

- Известно, что Л. Н. Толстой называл оперу искусством для избранных и считал, что у неё нет и не может быть будущего. Оправдались ли, с вашей точки зрения, мрачные прогнозы русского писателя?
- Как следует относиться к классическому наследию оперного искусства? Нужны ли современные постановки классических опер?
- Какая опера сегодня нужна зрителю? Надо ли отвергать спектакли, которые не укладываются в традиционные представления об оперном театре?
- Что должен делать в наше время музыкальный театр: создавать современные оперы или продолжать ставить классические в современной трактовке?
- Что в оперном искусстве является для вас самым важным? Почему?
- Согласны ли вы с существующим мнением, что классическая опера по-прежнему видит в слушателе пассивного наблюдателя, единственное право которого — восторженно хлопать в ладоши? Является ли опера тем местом, где зрителю должно быть скучно или, наоборот, весело?
- Согласны ли вы с тем, что современную оперу потеснили рок-опера, оперетта и мюзиклы? Что отличает их?
- Какие новые театральные идеи нужны сегодня оперному театру?
- Каким вам представляется будущее мирового и отечественного оперного искусства?

2. Посмотрите видеозапись фрагментов некоторых современных оперных постановок (например, оперу Л. А. Десятникова «Дети Розенталя» в московском Большом театре). Что особенно удивило вас в ней? Понравилась ли она вам? Почему? Познакомьтесь с отзывами критиков и зрителей на этот спектакль. Совпадают ли они с вашей точкой зрения? Напишите небольшую рецензию на этот спектакль.

3. На интернет-сайтах «Мир оперы» (<http://www.operaworld.ru>), «В мире оперы» (<http://www.belcanto.ru>), «Призрак оперы» (<http://www.operamusic.ru>) и «Классическая опера» (http://www.distedu.ru/morror/_muz/www.operaclass.com/) познакомьтесь с историей крупнейших оперных театров мира: Большого театра (Москва, Россия), Мариинского театра (Санкт-Петербург, Россия), Оперы Гарнье (Париж, Франция), Ковент-Гардена (Лондон, Великобритания), Ла Скала (Милан, Италия), Метрополитен-опера (Нью-Йорк, США), Венской оперы (Вена, Австрия), Берлинской оперы (Берлин, Германия), Баварской оперы (Мюнхен, Германия), Сиднейского оперного театра (Сидней, Австралия) и др. (по выбору). Подготовьте репортаж или презентацию об одном из театров мира.

4. Познакомьтесь с историей проведения престижного международного конкурса оперных певцов «Опералия» (<http://www.operaliacompetition.org/>). Каковы результаты проведения последнего конкурса в Москве? Кто является его победителями и призёрами? Послушайте в записи выступления некоторых участников конкурса. Какие из них вам особенно понравились? Подготовьте для своих одноклассников небольшую видеопрограмму-концерт с участием конкурсантов.

5. Предлагаем вам посмотреть музыкальный мультфильм французского режиссёра П. Рулена «Воображаемая опера» (1993), представляющий собой экранизацию 12 знаменитых оперных арий в исполнении всемирно известных артистов (<http://www.video.mail.ru/mail/klassika50/209/347.html>). В каждом коротком фильме здесь соединены различные техники мультипликации (рисованная, пластилиновая, кукольная). Обменяйтесь впечатлениями о фильме со своими одноклассниками. Что именно вы предложите им посмотреть в первую очередь? Почему?

Темы проектов, рефератов или сообщений

*История оперного искусства**

«Как возникла опера»; «Почему Италия считается родиной оперного искусства»; «Первые попытки реформирования придворной оперы в Италии и Франции»; «Жанры оперы-серия и оперы-буффа в истории оперного искусства»; «Оперные шедевры В. А. Моцарта (по выбору)»; «Характерные особенности сюжетов и их трактовки в романтической опере (на примере творчества Р. Вагнера или А. С. Даргомыжского — по выбору)»; «Разновидности исторического оперного жанра в творчестве композиторов «Могучей кучки»; «Роль и значение сказочного жанра в творчестве Н. А. Римского-Корсакова»; «Характерные особенности лирической оперы в творчестве П. И. Чайковского»; «Особенности жанров оперы, мюзикла и оперетты»; «Пути развития современного оперного искусства».

Опера и театр

«Союз музыки и театра в искусстве оперы»; «Театральная условность в оперном и драматическом театре: общность и различия»; «Опера и её выразительные средства»; «Драматические функции сольных вокальных форм (арии, романса, песни, речитатива)»; «Роль хоровых массовых сцен в опере»; «Драматические функции оркестра в опере»; «Искусство увертюры».

5. В мире танца

В комедии испанского драматурга XVI в. Лопе де Вега «Учитель танцев» молодой дворянин из обедневшего рода Альдемаро с первого взгляда влюбляется в дочь богатого и знатного дворянина Флорелу. Но как и чем завоевать её расположение? Единственное, в чём Альдемаро превосходит остальных, — это в искусстве танцев, очень популярном и модном тогда в Испании.

Став учителем танцев Флорелы, молодой идалго быстро находит кратчайший путь к сердцу возлюбленной, для которой танец значит очень многое. Всем тем, кто не преуспел в искусстве танца, девушка выносит суровый приговор:



П. Лонги. Урок танцев. Ок. 1741.
Галерея Академии, Венеция

Без танцев развлечения нет:
Быть неподвижной, как портрет,
Храня молчанье гробовое!
Коль не танцуя мы сидим
Среди танцующих на бале,
Нам остаётся только — в зале
Быть украшением стенным.

(Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник)

Но было ли таким отношение к танцу всегда? Какое место танец занимал в жизни человека? Каковы предпосылки его возникновения? Как развивался образный язык танца? Что в нём изменчиво, а что непреходяще? На эти и другие вопросы мы и попробуем ответить в этой главе.

5.1. Из истории возникновения и развития танца*

Танец существует столько же тысячелетий, сколько и человечество. Уже простейшие танцевальные жанры и формы первобытного общества, связанные с практической и трудовой деятельностью человека, языческими и бытовыми обрядами, отражали условия быта людей и их мироощущение. В древнейших из них — *охотничьих плясках* — человек стремился магически воздействовать на результаты охоты, задабривал стихийные силы природы и божества. Он воссоздавал картину охоты: искусно имитировал движения и повадки зверей и птиц, подчиняя их определённому ритму, издавал устрашающие крики и возгласы. Конечно, то, что изображал первобытный человек, трудно назвать привычным словом «танец», но начало этому виду искусства уже было положено.

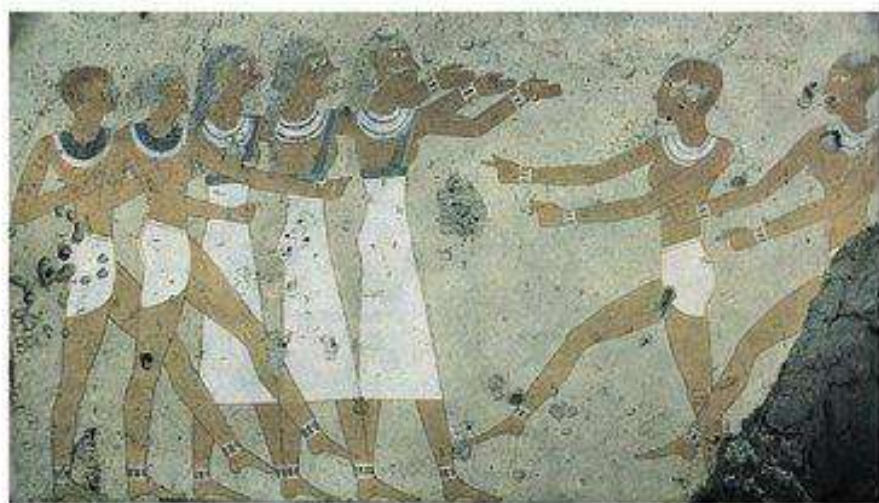
В заупокойных обрядах Древнего Египта, полных мистицизма и тайны, искусству танца уделялось особое внимание, о чём свидетельствуют росписи на стенах гробниц. На них можно увидеть священные ритуальные танцы, связанные с обрядами погребения и жертвоприношения, а также торжественные ше-



Восточноафриканские военные ритуальные танцы.
Гравюра. XIX в.

ствия во время праздников. Многочисленные рельефы, полные экспрессии изображения воинственных плясок (бег, прыжки, марши, сцены битв, элементы гимнастики) красноречиво рассказывают о характере танца в Древнем Египте. В книгах античных философов сохранилось описание знаменитого астрального танца 12 жрецов вокруг алтаря внутри храма. С помощью жестов и движений они воплощали свои представления о планетной системе. Одетые в яркие платья, жрецы двигались с востока на запад, а затем с запада на восток, что соответствовало движению небесных светил вокруг Солнца. Затем они останавливались в знак неподвижности Земли.

В Древней Греции танец рассматривался как важнейшее средство воспитания духовной и физической красоты гражданина. Древнегреческий писатель-сатирик и философ II в. до н. э. Лукиан, посвятивший этому искусству трактат «Диалог о тан-



Ритуальный танец древних египтян.
Фрагмент фрески.
Гробница Шейх-Абд-эль-Курна,
Египет



Танцовщицы в Древней Греции.
Чернофигурная роспись тарелки

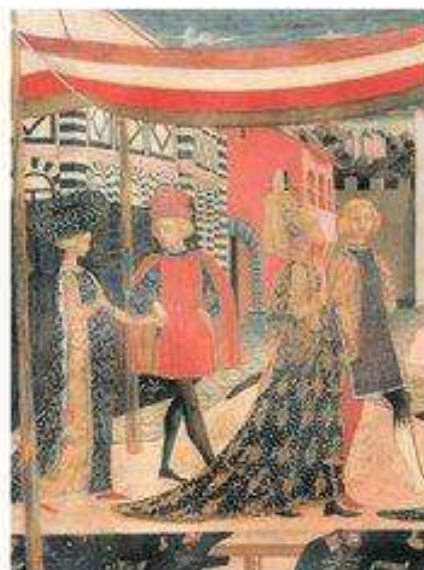
це», отмечал, что оно способно «очаровывать глаза», «пробуждать и возвышать ум». Он считал, что танец требует от исполнителя знания многих наук и искусств: ритма и музыки, чтобы давать размер своим движениям; геометрии, чтобы построить их; философии для изображения нравов и пробуждения страстей; живописи и скульптуры, чтобы сочинять позы и группы. Описания танцев встречаются и в трудах философа конца V—IV в. до н. э. Платона, разработавшего классификацию танцев, в основе которой лежали ритм и гармония. Философ

различал подражательные и гимнастические танцы, среди которых особой популярностью пользовались священные танцы в честь богов (Диониса, Артемиды, Аполлона и Афродиты) и воинственные — в честь героев. На всём протяжении существования древнегреческой цивилизации идеалом оставались безупречность форм, красота линий и совершенство поз.

В Средние века церковь, исходя из представлений о бренности жизни, тщете помыслов и дел человека, провозгласила танец одним из наваждений сатаны, греховным и богохульным действием. Но гонения церкви не смогли повлиять на дальнейшую судьбу танца, который бытовал повсюду, украшая собой

А. Лоренцетти.
Плоды доброго прав-
ления. Фрагмент
фрески. 1337—1339.
Сиена, Палаццо
Публико. Девушки
исполняют на город-
ской площади средне-
вековый танец





Ло Скеджа. Танец на празднике. Ок. 1450. Галерея Академии, Флоренция

народные праздники. Простые люди славили жизнь, радовались солнцу и небу, зеленеющим полям и утопающим в цветах садам. Традиционные праздники «майского дерева», «первой фиалки» непременно сопровождались танцами, полными поэтического очарования и покоряющей грации. Много сделали для популяризации танца бродячие комедианты — гистрионы (во Франции их называли жонглёрами).

Знатные вельможи, прекрасные дамы и рыцари охотно занимались у народа его развлечения, дополняя их соответствующими правилами этикета. В феодальных замках во время роскошного обеда или между турнирными состязаниями исполнялись балльные танцы, в которых большое внимание уделялось важной осанке, медленной поступи, умению исполнять приветствия, поклоны и реверансы.

В эпоху Возрождения танец превратился в обязательную принадлежность светской жизни и стал одним из самых необходимых навыков для благовоспитанного и образованного человека. Танцам посвящали трактаты, создавались специальные академии танца, официально появилась профессия учителя танцев. Разделение народного и придворного танцев сохранилось, и отныне их пути разошлись навсегда. Строгая регламентация манер, соблюдение правил поведения и танцевального этикета в придворном танце привели к полному исключению из него импровизации и пантомимы.

По сравнению с эпохой Средневековья танцевальные па эпохи Ренессанса стали более замысловатыми. На смену хоровод-

ным пришли парные танцы с использованием сложных движений и фигур. Основой хореографического рисунка являлась быстрая смена эпизодов с различным количеством участников. В танце усилилась эмоциональная сторона, стремление к передаче душевного состояния человека. К концу XVI в. в танцевальной музыке преобладала напевная мелодика, подчинявшая себе общий рисунок танца, в котором на первый план выдвинулись равномерность и периодичность движений танцующих. Изменились характер танцев и их хореография. Именно в эпоху Возрождения танец впервые обрёл форму балета, об искусстве которого речь впереди.

5.2. Искусство хореографии и его выразительные средства

В одном из стихотворений немецкий поэт И. В. Гёте писал:

Что внутри — во внешнем сыщешь,
Что — вовне, внутри отыщешь.

Вот так и в танце — всё, что человек испытывает в своей душе (радость, счастье, ликование, страх, горе), он может выразить внешне в движениях. *Танец* (от нем. *tanz*) — это вид искусства, в котором художественный образ возникает из смены сценических движений, подчинённых определённому ритму. В отличие от драмы, трагедии и комедии танец абсолютно лишён слов. Всё, что танцовщик хочет и должен поведать зрителям, он может донести только на одном языке — языке хореографии.

Слово *хореография* восходит к греческим словам: *choréia* — пляска и *gráphō* — пишу (буквально — запись танца). В современном понимании хореография — это танцевальное искусство, основанное на образно-выразительных движениях человеческого тела. Слово «танец» обозначает более узкое понятие — отдельные сценические миниатюры, часть балетного спектакля или бытовое исполнение.



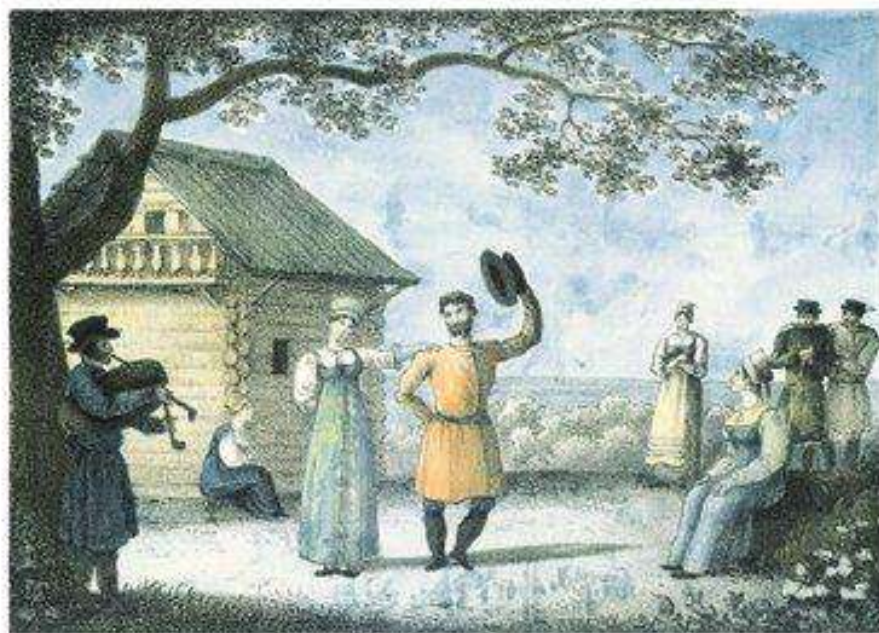
А. Ватто. Танец. Ок. 1719.
Государственные музеи, Берлин

Высшая форма хореографии — балет, который одновременно является разновидностью музыкального театра.

В разговоре об искусстве танца часто употребляют слово «пляска», но эти понятия не адекватны друг другу. Танец отличается от пляски тем, что, как правило, состоит из раз и навсегда зафиксированных фигур, элементов, а пляска предполагает импровизированное, свободное исполнение. Плясать — значит фантазировать, свободно использовать знакомые и сочинённые тут же движения. Танцевать — значит индивидуально исполнять уже существующий, как бы заданный заранее танец.

Искусство хореографии, как и всякое искусство, *условно*, а потому не следует искать прямых аналогий между танцевальными движениями и жизнью. Танец, будучи одной из форм художественного творчества, использует основной материал — *пластику* человеческого тела, но это пластика особая, отличная от искусства скульптуры. Это, по определению В. Г. Белинского, «живая пластика», «ожившая, покинувшая свой пьедестал, свою застывшую неподвижность». В истории хореографии известны дуэтные (парные) танцы, представляющие собой своеобразный диалог исполнителей, танцы для трёх человек и отдельных групп.

Как и в других искусствах, жизнь танца возможна в единстве двух измерений — пространственного и временного. Танец веками отработывал, шлифовал и обобщал выразительные *дви-*



А. Е. Мартынов.
Пляска крестьян.
1821—1822.
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



Аттитюд. Балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро». Большой театр, 1960-е. Одетта — М. М. Плисецкая. Москва

жения и позы, и в результате возникла целая система хореографических элементов, особый художественно-выразительный язык пластики человеческого тела.

К танцевальным движениям относят шаги, прыжки и подскоки, повороты в воздухе или на полу, вращения, переступания с ноги на ногу, приседания, поклоны. В танце также различают позы — строго определённые положения корпуса, головы, рук и ног. Основными позами классического танца являются, например, арабеск, аттитюд и др.

У всех танцев существует свой *орнаментальный рисунок*. Так, во время исполнения французского придворного танца куранты танцующие образовывали овальный круг. Они плавно скользили, поднимаясь на полупальцы, а затем мягко опускались

на полную стопу; резких шагов и прыжков избегали. Танец дополняли характерные движения рук.

Каждый танец имеет свой характерный *ритм*, по которому можно сразу отличить на слух, что исполняется: вальс или полька, танго или фокстрот. Ритм не только организует движения исполнителей, придаёт им большую чёткость, упругость, но и обладает значительной эмоциональной силой воздействия. Существуют танцы, хореографическая основа которых теснейшим образом связана с ритмической организацией музыки и движений. Это, например, популярный степ, суть которого составляют ритмические удары и переборы ног.

Для каждого вида танца характерен определённый *темп*. Хорошо известны танцы весёлые, радостные, подвижные, исполняемые в быстром темпе. Таков, к примеру, танец бразильского происхождения самба, предусматривающий живые, быстрые движения, характерные пружинистые покачивания, наклоны корпуса, импровизацию. А вот женский испанский танец эпохи Возрождения сарабанда, напротив, исполнялся в

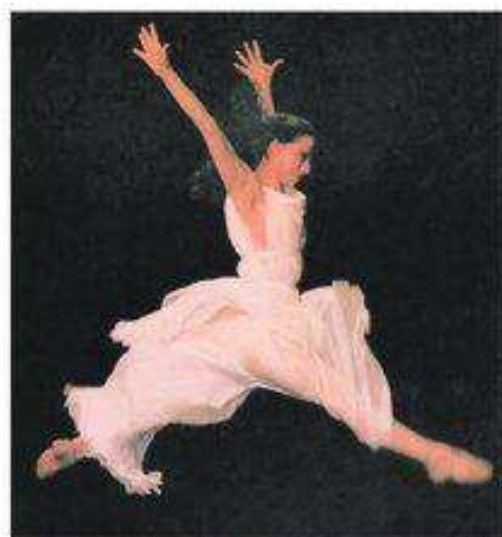
медленном темпе, манерно и важно. В процессе одного танца темп может чередоваться. Это замечание касается квикстепа, бального танца английского происхождения, исполняемого сначала в медленном, потом в быстром, а затем вновь в медленном темпе.

Искусство хореографии чрезвычайно многообразно. На протяжении веков видоизменение профессионального искусства происходило под влиянием народного, бытового и бального танца, пантомимы и свободной пластики. Постепенно в его историческом развитии определились основные виды танца: сценический, народно-сценический (фольклорный), характерный и танец модерн (танец Айседоры Дункан). С разновидностью народно-сценических танцев вы знакомились на страницах учебника 7 класса. Напомним, что этот вид танца полностью подчиняется законам сценического искусства, а характерный танец в образной форме воплощает особенности национального стиля.

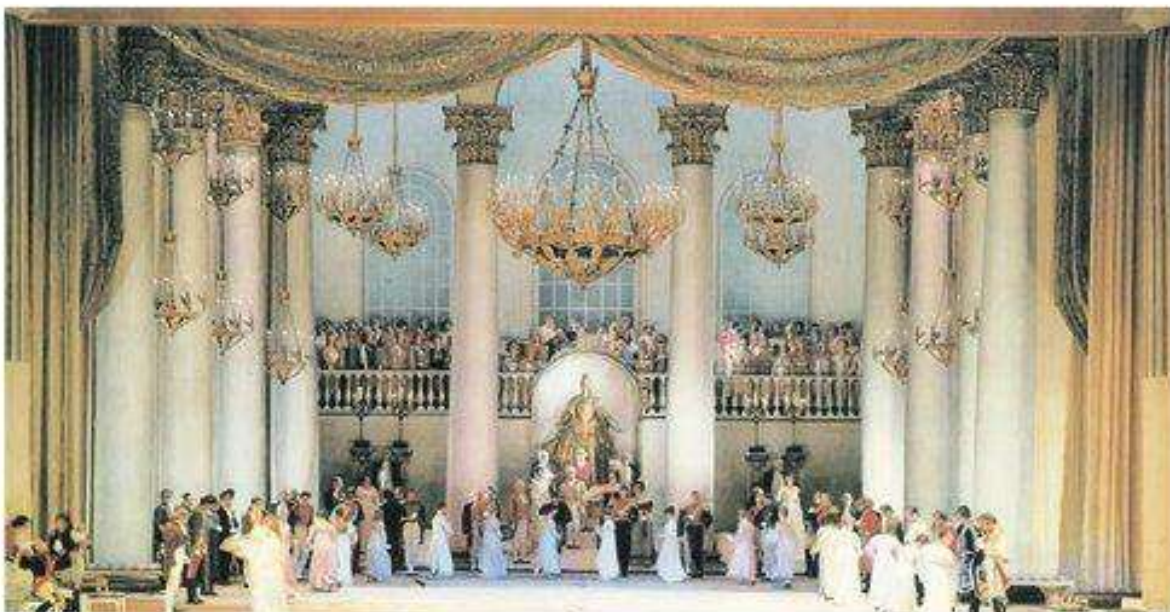
Разновидностью сценического танца является танец *классический*. В нём используется веками отработанная система движений, в которой нет ничего лишнего и случайного. Такие танцы, как правило, наполнены глубоким философским содержанием, им приданы предельно сложные внешние формы. Среди видов сценического танца можно также отметить концертные номера в спектакле — драматическом или оперном (например, полонез и котильон в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин», танцевальные сцены в опере



Исполнительница бразильской самбы



Танец модерн. Балет «Айседора». 1976. Хореография М. Бежара. Айседора Дункан — М. М. Плисецкая



Первый бал Наташи Ростовской. Опера С. С. Прокофьева «Война и мир». Большой театр, 1980-е. Москва

М. И. Глинки «Руслан и Людмила», пляски шутов и скоморохов в опере А. Г. Рубинштейна «Купец Калашников»).

Разновидностью сценического танца является и танец *эстрадный*, специфику которого составляет яркая зрелищность, быстрота эмоционального воздействия на зрителя, выразительность сценического образа, соответствие современной пластике и ритмам, лёгкая приспособляемость к любой сценической площадке. От исполнителя подобных танцев требуется виртуозное мастерство, артистизм, умение чутко реагировать на настроение публики. Выдающимся танцовщиком этого жанра является Махмуд Алисултанович Эсамбаев (1924—2000), творчество которого отличали яркая индивидуальная манера исполнения, высокая техничность, выразительность и лаконичность движений. Создание своеобразного спектакля «Танцы народов мира» — одно из лучших творческих достижений Эсамбаева.

Развитие современного бытового танцевального жанра идёт по пути отрицания канонов классического танца. В манере исполнения таких танцев появляется всё больше импровизации, произвольности и механистичности движений. Они в большей степени носят развлекательный характер и не лишены коммерческой составляющей. Многие танцы, рождённые нашим бурным, стремительным временем, просуществовали недолго и

сошли со сцены. Сегодня трудно делать какие-либо прогнозы насчёт перспектив развития хореографического искусства, но несомненно одно — танец будет жить вечно.

Вопросы и задания для самоконтроля

1*. Что послужило причиной возникновения танца? С чем были связаны изменения, происходившие в искусстве танца на протяжении его развития? Какие перемены происходили в характере и манере исполнения танцев?

2. В чём проявляется взаимосвязь танцевального искусства с духовной жизнью народа, культурой и историей? Проиллюстрируйте свой ответ известными вам примерами.

3. Что лежит в основе средств выразительности танца? Какую художественную роль играет каждое из них? Почему художественный язык танца понятен всем без перевода? Какими знаками и символами он способен рассказать о мире и человеке? Поясните свой ответ.

Творческая мастерская

1*. Познакомьтесь с некоторыми произведениями У. Шекспира, Лопе де Вега («Учитель танцев»), Ф. Рабле («Гаргантюа и Пантагрюэль»), в которых нашло отражение искусство танца. Подготовьте презентацию, отразив в ней характерные черты эпохи, отношение общества к танцевальному искусству, особенности его исполнения.

2. Посмотрите в записи танцевальные номера, поставленные выдающимися хореографами (М. Бежаром, И. А. Моисеевым, М. А. Эсамбаевым и др.). Дайте оценку их сценическому решению с позиций эстетических идеалов и художественной ценности. Как в них передано состояние человеческой души (прямо или опосредованно)? Обратите внимание на широкий круг ассоциаций, которые рождают созданные образы (пластика, мимика, жесты и позы). Каков характер движений их исполнителей и что они стремятся выразить? В каком темпе эти номера исполняются? Какова их композиция, ритмическая основа, сценический рисунок? Насколько созвучна им музыка, сопровождающая их исполнение?

3. Искусство танца присутствует в ряде современных видов спорта, например в гимнастике. Какие из них, по вашему мнению, максимально приближены к искусству танца? А что объединяет и различает искусства танца и цирка? Поясните свой ответ.

4*. Помимо европейской системы классического танца существует классическая восточная школа, связанная с многовековой национальной традицией (Индия, Китай, Япония). Она развивается по своим определённым законам, имеет богатую систему выразительных средств. Что вам известно о древнейшем и по-прежнему популярном искусстве индийского танца или Пекинской оперы? Что отличает национальный стиль африканских танцев? Припомните сведения, полученные при изучении этой темы в 7 классе.

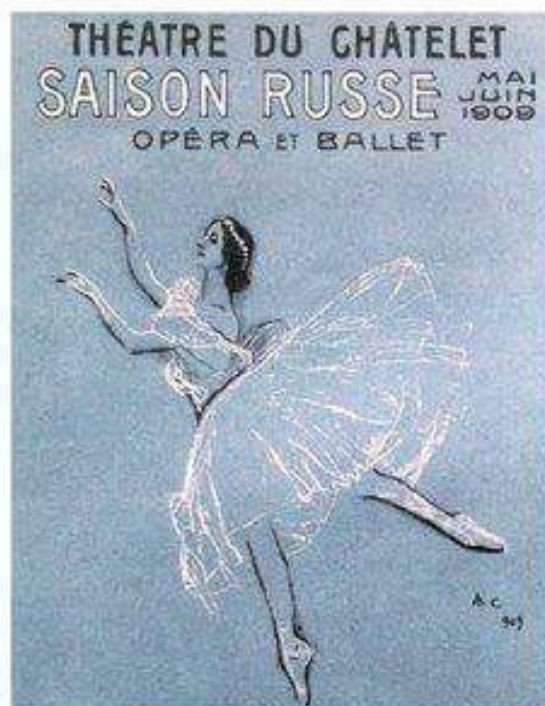
5. Примите участие в хореографической постановке танца на одну из интересующих вас тем. Попробуйте создать в танце свой собственный художественный образ.

Темы проектов, презентаций или сообщений

«Искусство танца как способ выражения художественных образов в движении»; «Как искусство танца рассказывает о мире и человеке»; «Почему музыку называют «невидимым танцем», а танец — «немой музыкой»?»; «Экспрессия танца в изобразительном искусстве Античности (Древнего Египта, Средних веков, Возрождения — по выбору)»; «Шедевры классического (народного, балльного, современного — по выбору) танца»; «О чём и как рассказывает индийский танец»; «Как танец воздействует на зрителей»; «Искусство танца: что в нём от прошлого и настоящего?»; «Почему с искусством танца связывают понимание красоты?»; «Танец... это маленькая жизнь» (Х. Мураками); «Искусство танца в III тысячелетии: мой прогноз»; «Что меня привлекает в современном искусстве танца»; «Способно ли искусство танца изменить человека?»; «Искусство танца Айседоры Дункан (М. А. Эсамбаева — по выбору)».

6. Страна волшебная — балет

Когда произносят слово «балет», зачастую возникает образ танцовщицы в белой газовой пачке и розовых атласных туфельках. Она грациозно стоит на одной ноге, а её руки взметнулись



В. А. Серов. Анна Павлова в балете «Сильфиды». Плакат-афиша «Русских сезонов» в Париже. 1909. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

вверх. Именно таким запечатлел образ балерины художник В. А. Серов на афише «Русских сезонов» в Париже. А вот как описал А. С. Пушкин «душой исполненный полёт» «русской Терпсихоры» А. И. Истоминой:

Блистательна, полувоздушна.
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совьёт, то разовьёт
И быстрой ножкой ножку бьёт.

В этой главе мы обратимся к истории развития балетного искус-

ства, выявим его специфические особенности, рассмотрим основные средства художественной выразительности и увидим, как рождается хореографический образ.

6.1. Из истории балетного искусства*

Искусство балета не знает точной даты своего рождения и одного какого-нибудь творца. Славу открытия балетного искусства нельзя приписать какой-либо одной стране. Можно лишь сказать с уверенностью, что балет возник в эпоху Возрождения и был теснейшим образом связан с итальянской комедией масок — с темпераментным ритмом её представлений, сложной, почти акробатической структурой мизансцен, экспрессивной мимикой. Именно с этого времени историю балета необходимо вычленивать из истории танца.

Балет — исключительно театральное искусство. Его корни уходят в XIV столетие, а его становление завершилось к концу XVI в. Страны Европы осваивали балет согласно национальным традициям и особенностям. Поначалу балеты носили дивертисментный характер, то есть не имели никакого сюжета. Спектакли составлялись из отдельных, хорошо известных придворных балльных танцев, не требовавших особой техники. Это были торжественные выходы, церемониальные шествия, почтительные поклоны, реверансы, изящные позы и антраша (прыжки с быстро скрещивающимися в воздухе ступнями ног, исполнявшиеся мужчинами).

Позднее балеты стали более сложными: они включали в себя живые картины и аллегорические действия в сочетании с музыкой и декламацией. Постепенно в них стали использовать несложные мифологические сюжеты, а декламацию заменила пантомима. Это были помпезные представления, насыщенные разнообразными сценическими эффектами: фонтанами, фейерверками и т. д.

«Благородные» герои появлялись на сцене в масках и костюмах, сшитых по последней моде. Они носили парики с локонами, кирасы из золотой материи. На ноги надевали башмаки на высоких каблуках. У мужчин были панталоны до колен или короткие юбочки на каркасе. Женщины танцевали в костюмах, принятых при дворе. Аллегорические персонажи выступали в условных, фантастических нарядах. Движения в танце были

*А. Босс. Бал. 1635.
Государственные
музеи, Берлин*

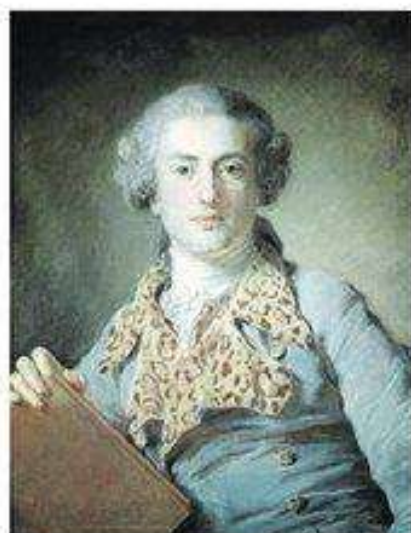


медленными и величественными, ноги ставились резко выворотом: носками врозь, пятками внутрь. По мере усложнения танцев балетные исполнители стали нуждаться в специальной подготовке, что привело к созданию хореографических школ.

Становление балетного искусства завершилось в эпоху классицизма. Во Франции во времена Людовика XIV была основана Королевская академия танца. Именно в это время были выработаны основные каноны и формы классического балета, появились пять позиций ног, с которых начинается любое движение в танце. Стала меняться и техника танца: она приобретала всё

большую виртуозность и профессионализм. Произошедшие перемены подталкивали деятелей балетного театра к реформам, заставляли их искать новые средства выразительности.

Выдающимся реформатором балетного искусства стал **Жан Жорж Новер** (1727—1810), выдвинувший на первый план мысль о содержательной, идейной стороне спектакля. Он видел в балете синтез всех искусств, взаимно дополняющих друг друга. В «Письмах о танце и балетах» Новер так говорил об этом: «Восхищаясь множеством шедевров, созданных поэзией, музыкой, живописью и скульптурой, я должен рассматривать балет как младшего брата



*Ж. Б. Перроно. Портрет
Ж. Ж. Новера. 1764.
Лувр, Париж*

этой знаменитой и древней семьи, обязанной своим происхождением воображению и гению. Он найдёт среди них разум, вкус и грацию, правильность прекрасных пропорций, очарование и силу выразительности; он найдёт среди них также искусство размещать, распределять и группировать персонажи, наконец, искусство управлять их жестами и позами соразмерно с большей или меньшей силой испытываемых ими чувствований и волнующих их страстей. Если балет может считаться братом других искусств, то лишь при условии, что он соединяет в себе их совершенства...»

Если до Новера танец использовался на сцене только как декоративная вставка в опере или изысканный, но малосодержательный дивертисмент, то теперь он стал носить действенный и эмоционально-выразительный характер. Развлекательным постановкам Новер противопоставил сценическую правду, серьёзные драматические сюжеты с непрерывно развивающимся действием. Темы для своих балетов он брал из истории, античной литературы и мифологии. В центре его спектаклей были герои, подчиняющие личные стремления интересам общества. Его постановки носили трагико-комедийный и героико-лирический характер. Главным средством актёрской игры он избрал пантомиму. Впервые актёры появились на сцене без масок, и зритель смог увидеть их живые лица, выражение глаз и мимику.

Новер различал два вида танцев: *действенный* (пантомимический), в котором чётко выражен сюжет и происходит развитие действия, и *бессюжетный* (механический или технический). Реформы балетмейстера коснулись также музыки, костюмов и декораций балетного спектакля. Отныне балет стал самостоятельным театральным жанром.

В истории мирового балета немало примеров действенного и бессюжетного танцев. Классическим примером первого может служить дуэт Марии и Заремы в третьем акте «Бахчисарайского фонтана» Б. В. Асафьева. Ночью в спальню



Мария (Г. С. Уланова)
и Зарема (Т. М. Вечеслова).
Сцена из балета
Б. В. Асафьева «Бахчисарай-
ский фонтан». Ленинград-
ский театр оперы и балета
им. С. М. Кирова (ныне
Мариинский театр), 1934

к Марии незаметно пробирается Зарема. Она любит хана Гирея и умоляет пленницу Марию вернуть ей возлюбленного. Искренне и просто Мария рассказывает Зареме, что никогда не полюбит Гирея. На какое-то время Зарема успокаивается, но вдруг её взор падает на забытую ханом тибетейку. Вновь вспыхивает в ней пламя слепой ревности, она вонзает кинжал в спину мнимой соперницы. Мария умирает, но не избежала наказания и Зарема. По приказу Гирея стража сбрасывает её с высокой скалы в пропасть. Переданная языком танца, сцена между Марией и Заремой становится кульминацией балетного спектакля. К бессюжетным, техническим танцам можно отнести танец маленьких лебедей во втором акте «Лебединого озера» или танец лесных дриад в «Спящей красавице» П. И. Чайковского.

В эпоху романтизма на первый план выдвинулись идеи столкновения мечты и обыденности, фантазии и реальности. Основой сюжета романтического балета стала борьба человека и сверхъестественных сил — духов, привидений, мифологических существ. Идеалом романтиков были лёгкие, воздушные танцевальные элементы, исполняемые балериной в тюнике белого цвета. Вставая на кончики пальцев, романтическая тан-

цовщица буквально парила в воздухе. Её танец — это воплощение женственности, нравственной чистоты и печали.

Особую роль стала играть в балете и музыка: теперь она не только сопровождала действие, задавала ритм танца, но и красноречиво «рассказывала» о драматической судьбе героев. Романтический балет являл собой целостную композицию, в которой гармонично соединялись танец, музыка и пантомима.

В это время большой популярностью пользовались балеты **Филиппо Тальони** (1778—1871), много сделавшего для развития классического балета. Он в значительной мере раздвинул границы жанра: расширил тематику балетных спектаклей, ввёл в них бытовые эпизоды, стилизованные на-



Мария Тальони в балете «Сильфида». Литография. 1830-е. Музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург

родные танцы и пантомимы. Свою творческую энергию Тальони направил на развитие сценической карьеры своей дочери Марии, ставшей прекрасной балериной, вызывавшей чувство восторга и поклонения у зрителей.

Тальони прелесть, удивленье,
Так неподдельно хороша,
Что у неё в простом движенье
Заметна дивная душа.
Она пленяет ум и чувство
Своею грацией живой,
И в ней натура и искусство
Соединились меж собой.
Об ней не рассказать словами,
Не обсудить её умом;
Что говорит она ногами,
Того не скажешь языком, —

писал современник, известный драматический актёр П. А. Каратыгин.

В балетах активную роль стал играть *кордебалет* — часть балетной труппы, исполняющая массовые танцы и сцены. Его участники, выполняющие одни и те же движения, образуют симметричные группы и служат своеобразным фоном для основных героев. Параллельно в балетных спектаклях усиливалось драматическое начало. В романтическом балете присутствует чётко развивающееся действие. Он в значительной степени опирается на литературный первоисточник. Это своего рода «танцы в образе», где характеры даны в развитии, где гармонично сливаются танец и пантомима. В драматизированных танцах сталкиваются сильные характеры, могучие страсти. Победа в них неизменно достаётся силам любви, благородства и добра, а коварство, бесчестие и зло терпят поражение. Вершиной романтического танца стал балет «Жизель» на музыку А. Адана.



Карлотта Гризи в роли Жизели.
Литография. 1841.
Музей Виктории и Альберта,
Лондон



Неизвестный художник. Портрет Ш. Л. Дидло. Миниатюра с оригинала В. Баранова. Вторая четверть XIX в. Музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург

В начале XIX столетия взошла и звезда Шарля Луи Дидло (1767—1837), который особенно прославился у нас в России. Здесь балетмейстер провёл около 30 лет и поставил множество замечательных спектаклей, отличавшихся художественной образностью, драматизацией действия и глубоким психологизмом. Отныне балет утвердился в России как вполне самостоятельное искусство, не уступавшее по силе воздействия на зрителей драме и опере.

Используя лучшие достижения зарубежных школ, русский балет создал свою национальную школу, для которой, по словам театрального критика Ю. А. Бахрушина, характерны «жизненность, правдивость и глубокая содержательность». Прошло более 300 лет с того дня, когда при дворе царя Алексея Михайловича был по-

ставлен первый в России балетный спектакль «Орфей и Эвридика». За ним последовали другие постановки, принёсшие русской балетной школе мировую известность.

Современный балет — это динамично развивающееся искусство пластики, в котором можно увидеть специфические особенности повседневной жизни: фрагментарность восприятия, коллажное, клиповое мышление. Он тяготеет к обновлению выразительных средств: нечёткой, размытой композиции спектакля,



Современный классический танец. Сцена из балета «Мастер и Маргарита». Санкт-Петербургский театр балета Бориса Эйфмана, 1987

замене отдельных номеров непрерывным действием, преобладанию пантомимы, соединению классического танца с ритмопластикой, включению в него элементов гимнастики и акробатики.

Меняются и взаимоотношения между музыкой и танцем, что нашло выражение в использовании парадоксальных сочетаний лирики и иронии. Музыка становится всё более конкретной, лаконичной и зримой. Даже когда композитор обращается к исторически отдалённой эпохе, он не порывает с ритмикой и стилистикой современной жизни, не сглаживает их напряжённость и остроту. Большое распространение получает сегодня форма одноактного балета.

6.2. Выразительные возможности балета

Балет (от *ит. ballare* — танцевать) принято определять как вид музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах. Основными выразительными средствами балета являются неразрывно связанные между собой музыка и танец.

Если танец передаёт чувство, рисует характер, может изобразить различные действия, то балет имеет уникальную возможность целостно отражать события истории и народной жизни, рассказывать о сложных взаимоотношениях людей, воплощать глубокие философские идеи и мысли. В балете на помощь хореографии приходят другие искусства, благодаря чему значительно расширяются её выразительные возможности. Хореографические образы, предстающие перед зрителем в единстве музыки, пластики, драматургии и живописи, несут в себе отражение этапных, ключевых моментов жизни, раскрывают удивительную способность человека постигать их внутреннюю сущность и смысл.

Как и оперное искусство, балет не допускает слишком бытового, приземлённого сюжета. Как и опера, он состоит из отдельных сцен, эпизодов и номеров, границы которых определяет музыка. Как и в опере, эти номера имеют программу, определённую либретто (сюжетной основой балета). Но программа оперных номеров гораздо конкретнее, так как её наряду с музыкой и действием выражает слово. Специфику балета составляет немая пластика движений, способная передавать тончайшие от-



Жар-птица (Т. П. Карсавина).
Одноимённый балет
И. Ф. Стравинского.
Мариинский театр, 1911.
Хореография М. М. Фокина.
Санкт-Петербург

тенки чувств человека, высочайшие, героические взлёты и трагические потрясения его души.

Балет как высшая форма хореографического искусства — это обязательно спектакль, решённый средствами хореографии. В нём сливаются в единое целое танец и пантомима, музыка и поэзия, скульптура и пластика движений, живописные построения кордебалета и элементы декоративности. В иных балетных спектаклях участвует хор.

Основу балетного искусства составляет классический танец, вбирающий в себя танцевальные движения Античной эпохи, элементы придворного этикета, народные танцевальные движения, пластические мотивы живой природы. Так, например, тради-

ции Античности находят выражение в некоторых позах, в положении пальцев рук танцовщиков. Из придворного этикета заимствованы поклон, реверанс, церемониальный шаг. Движения птиц, животных образно имитируются, например, в балетных танцах Ж. Оффенбаха «Бабочка», М. Равеля «Печальная птица».

Классический танец построен на чётко устоявшихся позициях рук и ног, положениях корпуса, определённых элементах и движениях (шагах, вращениях и т. д.). Основными формами классического танца являются *адажио* — медленный, плавный лирический танец и *аллегро* — танец быстрый, блестящий, виртуозный. Классический балетный танец всегда стремится к поэтической метафоре, художественному обобщению. Хореограф (ранее балетмейстер, в настоящее время — автор балетного спектакля или концертной композиции), знающий наизусть все движения классического танца, в своём творчестве непременно использует творческую фантазию, поэтическое, образное видение жизни. Известные хореографы прошлого и настоящего всегда стремились выразить своё отношение к миру так, чтобы открыть зрителю его новые грани.

Великий реформатор балетного искусства **Михаил Михайлович Фокин** (1880—1942) стремился выразить в танце мироощущение современного ему человека. В своих постановках он опирался на передовое искусство театра и живописи начала XX столетия, использовал симфоническую музыку Н. А. Римского-Корсакова и П. И. Чайковского, не предназначенную для балета. Именно он подарил зрителям классическое совершенство «Умирающего лебедя» и «Шопенианы», органично развивая лучшие достижения русского балета в области симфонического танца. Стремясь приблизить искусство балета к жизни, Фокин заново расставил акценты, усилив роль изобразительного (содержательного) начала в танце.

Немаловажную роль в балетном искусстве играет и пантомима, с помощью которой актёры передают суть происходящего на сцене, чувства героев, их «разговор» между собой. В танце, носящем обобщённый, многозначный характер, пантомима предстаёт как непосредственный отклик на взаимодействие человека с окружающим миром. Если же танец призван отображать тончайшие состояния человеческого духа, то пантомима становится изобразительной. Пантомимное движение сиюминутно и конкретно, в нём заложена объективная характеристика данного момента, запечатлённого в своей неповторимости. В этом смысле можно сказать, что танец обобщает, а пантомима конкретизирует.

Балетному спектаклю подвластно очень многое. Он способен передать фантазию, воспоминание, сон и даже... молитву. «Языком балета, — говорила балерина Г. С. Уланова, — можно сказать нечто важное, большую и нужную правду о том прекрасном, что живёт в человеческом сердце». Ярким подтверждением этому служит знаменитая картина «Тени» в бале-



М. П. Бобышев. Михаил Фокин в роли Арлекина в балете Р. Шумана «Карнавал». 1918. Театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва

Картина «Тени».
Балет Л. Минкуса
«Баядерка». Большой
театр, 1991. Фото
Д. Куликова. Москва



те Л. Минкуса «Баядерка», впервые поставленного в 1877 г. М. И. Петипа.

Вот из тёмной глубины сцены появляется одинокая белая тень, она сдвигается на два шага вправо, и на её месте в точно такой же позе появляется другая тень, затем третья, четвёртая — это повторяется... 32 раза! Картина исключительно символична: каждая тень — это судьба реального человека. Начиная танец, они подчёркивают общность человеческих судеб и одновременно уникальность каждой из них.

В самом танце нет никакого сюжета, в нём не происходит никаких событий, способных вызвать сочувствие, сопереживание. Тогда что же так глубоко волнует нас? Вероятно, весь смысл происходящего на сцене зашифрован в движениях, которые делают танцовщицы под удивительно прекрасную музыку. Стремительно взметнувшийся ввысь белый шарф — это напоминание о ценности и неповторимости любви между Солором и умершей баядеркой Никией...

В отличие от драматического театра балет способен передавать только то, что происходит на сцене в данную минуту, на глазах у зрителей. Даже если хореограф прибегает к таким формам, как воспоминание, сон, балетное действие всё равно развивается только в настоящем времени. Актёр драматического театра может словами рассказать зрителю о том, что было вчера, месяц или год спустя и даже заглянуть в будущее. В балете же нельзя показать то, что уже свершилось или что ещё только произойдёт, невозможно передать словами содержание монологов Гамлета. Вместе с тем именно это обстоятельство подчёрки-

вает характерную особенность балетного искусства, которое способно воплощать события и явления окружающей жизни не прямо, а лишь опосредованно. В этом смысле следует говорить об условном характере балетного искусства, которое ограничено в своих выразительных возможностях.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Когда и в связи с чем разошлись пути танцевального и балетного искусства? Что представляли собой первые балеты и их исполнители? Приведите известные вам примеры.

2*. Какой «переворот в искусстве танца» совершил Ж. Ж. Новер? Как развивались его идеи в дальнейшей истории балетного искусства? Можно ли наблюдать их применение в современных постановках балетного театра? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

3. Почему балет является искусством, язык которого без перевода понятен людям всех стран и континентов? Чем различаются балет и танец и что между ними общего? Приведите необходимые аргументы для подтверждения вашего мнения.

4. Какую художественную роль в балете играет классический танец? В чём это выражается? Попробуйте выделить элементы классического танца в одной из известных вам балетных постановок. К какому жанру классического танца вы его отнесёте? Почему?

5. Что и как можно выразить на языке балета? Чем можно объяснить способность балетного танца передать то, что «бессильно сказать слово»? В чём вы видите главные различия между балетным и театральным искусством?

Творческая мастерская

1. Попробуйте себя в роли хореографа или балетного исполнителя. Создайте средствами балетного искусства собственную композицию на интересующий вас сюжет или тему. Покажите картины природы в разное время года или различные эмоциональные состояния человека. Подберите музыкальное сопровождение для вашего номера, подготовьте эскизы декорации и костюмы. Представьте свою работу на одном из школьных концертов.

2*. Подготовьте творческий проект или презентацию на тему «История русского балета», отразив основные этапы его развития, лучшие балетные постановки и творчество выдающихся исполнителей.

3. Как вы относитесь к искусству балета? Напишите сочинение-эссе и отразите в нём то, что вас особенно интересует в этом искусстве. Приходилось ли вам смотреть современные балетные постановки? Каково ваше отношение к ним? Зачем люди идут на балет и существует ли сегодня мода на это искусство? Поясните свой ответ.

4. Предлагаем вам познакомиться с материалами сайта «Балетная и танцевальная музыка» (<http://www.balletmusic.ru/>) и выполнить некоторые из следующих заданий:

- подготовьте галерею истории балетного искусства (раздел «Галерея»);
- соберите информацию о наиболее известных балетных спектаклях и их либретто (разделы «Балеты» и «Композиторы»);
- составьте небольшой словарь основных терминов классического балета (раздел «Концертмейстеру балета»).

Для выполнения заданий вы можете воспользоваться материалами и других сайтов: «Про балет» (<http://probalet.info/>), «Большой театр» (<http://www.bolshoi.net/>), «История и развитие балета» (<http://www.oballet.ru/>).

Темы проектов, презентаций или сообщений

«О чём и как можно рассказать на языке балета»; «Что общего и в чём различия между искусством танца и балетом?»; «Искусство классического танца и его выразительные возможности»; «Роль балетного танца в оперном искусстве»; «Творчество выдающихся хореографов и артистов балета (по выбору)»; «Реформы Ж. Ж. Новера в балетном искусстве (на материале книги «Письма о танце и балетах»)»; «История крепостного балетного театра Шереметевых в Кусково и Останкино»; «Произведения А. С. Пушкина и балеты Ш. Л. Дидло: опыт сценической интерпретации»; «Синтез чарующей музыки и дивного танца в балетах П. И. Чайковского (Н. А. Римского-Корсакова, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева — по выбору)»; «Из истории первых постановок русского балета (на примере творчества Ш. Л. Дидло)»; «Пути развития современного балетного искусства».

7. Искусство кинематографа

За 100 с лишним лет существования кинематограф (от *греч.* *kínēmatos* — движение и *gráphō* — пишу, то есть «изображение движения») прошёл яркий и нелёгкий путь от занимательного



Кадр из фильма «Титаник». 1997. Режиссёр Д. Кэмерон. В 2012 г. фильм вышел в 3D-формате

аттракциона с движущимися на экране фотографиями до синтетического фильма — звукового, цветного и объёмного в цифровом формате 3D. Он оказался способен не только фиксировать внешнее движение, но и проникать в самые глубины человеческих характеров, в сущность исторических событий, в хитросплетение социальных процессов.

Появление на горизонте новой, десятой музы, создавшей на экране иллюзию реальности, не только не

поглотило другие самостоятельные искусства, но, наоборот, отчётливее выявило их границы и специфику. Далеко не сразу кино стало искусством, открыло собственные средства выразительности, обрело свой язык. Но, к счастью, это произошло. Исследуя художественную природу кинематографа, его создатели, ни на минуту не прекращавшие творческий поиск, добились значительных результатов. Что же позаимствовал кинематограф у других искусств, а чем щедро поделился с ними? Как из чисто технического изобретения он постепенно превратился в увлекательное и полюбившееся многим искусство? Ответы на эти и многие другие вопросы мы будем искать вместе с вами в этой главе учебника.

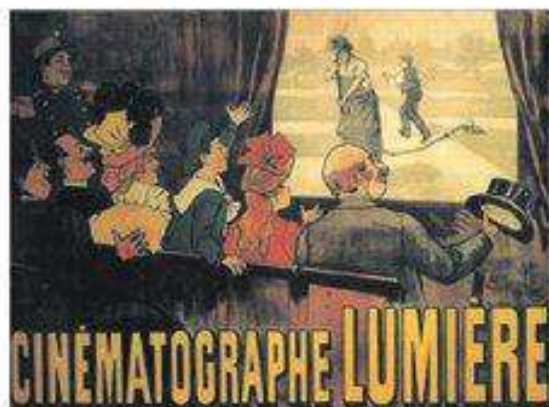
7.1. Первые шаги кинематографа*

Итак, какие же открытия были сделаны за время существования кинематографа? Первое, собственно, и положившее начало этому виду искусства, заключалось в изобретении движущейся фотографии. Это позволило необычайно убедительно и достоверно воссоздавать на экране реальную действительность. Именно такими, представляющими жизнь такой, какая она есть, были первые фильмы братьев Огюста (1862—1954) и Луи (1864—1948) Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», «Политый поливальщик», «Завтрак ребёнка», вышедшие на экран в середине 1890-х гг.

Каково же было удивление зрителей, когда они впервые увидели на экране движущуюся фотографию, спроецированную на белое полотно. Вот как М. Горький описывал чувства зрителей, оказавшихся на одном из первых киносеансов: «На вас идёт издали курьерский поезд — берегитесь! Он мчится... прямо на вас, грозя раздавить... Безмолвный, бесшумный локомотив у самого края картины... Публика нервно двигает стульями — эта махина железа и стали в следующую секунду ринется во тьму комнаты и



Огюст и Луи Люмьер. 1895



Политый поливальщик. 1895.
Режиссёры братья Люмьер.
Фрагмент афиши

всё раздавит... Ваши нервы натягиваются, воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения... Страшно видеть это серое движение серых теней, безмолвных и бесшумных». Действительно, иллюзия реальности происходящего на экране была абсолютной и воздействовала на эмоции зрителей так, что они становились не только её очевидцами, но и активными участниками.

Вы, конечно, обратили внимание на то, что в полном движении изобретении Горький очень точно сумел разглядеть «неестественно однотонную жизнь», без звуков и красок, вызывавшую в душах зрителей смешанное чувство страха и удивления. Главные художественные открытия в кинематографе были ещё впереди...

Поначалу восторженных почитателей нового изобретения было предостаточно. Так, американский фантаст Г. Уэллс, покорённый чисто техническими возможностями кино, был готов простить ему не только невысокое художественное качество картин, но и относился к ним с исключительной терпимостью: «Плохих фильмов вообще не может быть. Одно то, что они движутся, уже само по себе изумительно!» Но когда экраны иллюзионов заполнили сентиментальные мелодрамы и низкопробные детективы с сюжетами из бульварных газет и уголовных хроник, а более взыскательной аудитории предложили не очень удачные экранизации мировой литературы, стало ясно: нужно искать новые пути и средства выразительности. К началу 20-х гг. XX столетия они были найдены.

Говоря о первых шагах Великого немого, нельзя не упомянуть имена тех, кто вошёл в историю киноискусства. На первом сеансе братьев Люмьер присутствовал человек, который поверил в перспективное будущее кинематографа гораздо больше, чем его первооткрыватели. Этим человеком был фокусник и иллюзионист **Жорж Мельес** (1861—1938), сделавший следующий шаг в развитии киноискусства. Приступив к производству

фильмов с короткими бытовыми сценками, он очень скоро осознал возможности нового зрелища и значительно расширил его, используя свой талант иллюзиониста. Правда, главное своё открытие — эффект *стоп-кадра* — он сделал совершенно случайно. Вот как он сам рассказывал об этом:

«Хотите ли вы знать, как мне впервые пришла в голову мысль о применении трюка в кинематографии? Да очень просто. Однажды, когда я снимал площадь Оперы, задержка в аппарате... произвела неожиданный эффект. Понадобилась минута, чтобы освободить плёнку и вновь пустить в ход аппарат. За эту минуту прохожие, экипажи, омнибусы изменили свои места. Когда я стал проецировать ленту, в том месте, где произошёл разрыв, я увидел, как омнибус... превратился в похоронные дроги, а мужчины — в женщин. Трюк с заменой и трюк с превращением были найдены, и два дня спустя я уже снимал первые превращения мужчин в женщин и внезапные исчезновения, которые имели громадный успех».

Дальнейшие опыты Мельеса дали ошеломляющие результаты. Ручку киноаппарата можно было крутить с различной скоростью, от этого на экране возникали замедленные или, наоборот, ускоренные действия героев. А можно было заставить их двигаться задом наперёд: спрыгнувший с крыши, взлетал на неё, ныряльщик вылетал из воды ногами вперёд и т. д. Из фотографии Мельес заимствовал эффект *двойной экспозиции*, соединяющий в одном кадре два или несколько изображений, снятых в разное время. Так, на фоне пейзажа могли проступать силуэты человеческих лиц или фигур.

Для создания спецэффектов Мельес использовал уменьшающие или увеличивающие объективы, деформирующие линзы, фотомонтаж. В фильме «Человек с резиновой головой», снимая голову актёра несколько раз всё более крупным планом, он добивался впечатления, что она раздувается, как резиновый шар. Одним из первых Мельес сделал попытку перейти от чёрно-белого к цветному кино. С помощью обыкновенной кисточки он кропотливо, кадр за кадром раскрашивал все 15 или 20 м плёнки. Он даже попробовал создать звуковое кино: снял певца, синхронно записав его голос на валик фонографа. Каких только зрелищ ни придумал Мельес в своём самом знаменитом фильме «Путешествие на Луну»: извержение вулкана, снежная буря, встреча с инопланетянами, жизнь подводного царства!



Кадр из фильма «Путешествие на Луну». 1902. Режиссёр Ж. Мельес

К сожалению, фильмы Мельеса были лишь «экранизированным театром». Его неподвижный аппарат, неизменно установленный на месте зрителя в первом ряду партера, ограничивал возможности для съёмок. Замкнувшись в театральных декорациях, Мельес упорно отказывался снимать на открытом воздухе. Зритель, напротив, всё настойчивее требовал от кино не театральности, а отображения реальной, современной жизни. Очень скоро фильмы Мельеса перестали пользоваться спросом, но его вклад в историю кино от этого не стал менее важным и значительным. Позднее другой выдающийся кинорежиссёр, Д. У. Гриффит, ска-

жет о Мельесе: «Я обязан ему всем».

В дальнейшем кино пошло по пути объединения достижений братьев Люмьер и Ж. Мельеса. Значительных успехов в этом добилось американское кино, и в первую очередь режиссёр, сценарист, актёр и продюсер Дэвид Уорк Гриффит (1875—1948). В Голливуде он снимал фильмы, которые представляли зрителям талантливые режиссёрские находки, жизненные сцены, убедительные характеры и удачные актёрские дебюты. Гриффит перенёс действие из павильона на открытые сценические площадки, а кинокамеру он поместил на подъёмник — французский историк кино Ж. Садуль сравнил его с «волшебным ковром-самолётом из «Тысячи и одной ночи», для которого не страшны ни расстояния, ни стены».

Если в картинах Мельеса зритель, как правило, наблюдал человеческие фигуры с плохо различимыми лицами, снятые общим планом (когда человек показан во весь рост), то Гриффит широко использовал *крупный план* (когда отчётливо видна любая деталь: голова, рука, лицо, крылья бабочки, лепестки цветка и т. д.). В наиболее драматичных сценах для режиссёра важны едва уловимая смена настроения на лице актёра, любой его жест. Если театрализованные постановки Мельеса изобиловали



Д. У. Гриффит на
съемках фильма

внешней жестикующей и диалогами, то фильмы Гриффита стали «театром человеческого лица». Правда, когда режиссёр впервые показал кадры, снятые крупным планом, и огромная «отрубленная» голова заулыбалась с экрана публике, в зале началась паника.

В заслугу Гриффиту следует поставить и умелое использование *монтажа*, в котором он увидел не только смысловое сочетание кадров, но и художественное средство, позволяющее выразительно передать настроение и общую атмосферу сцены. В наиболее значительных своих фильмах («Нетерпимость», «Сломанные побеги», «Америка») Гриффит заявил о себе как о мастере массовых и психологических сцен, умело пользующемся приёмом *параллельного монтажа*: разные сюжеты чередовались, переплетались между собой, историческая картина сменялась изображением современной действительности. В фильмах Гриффита много символики, которой было положено начало иносказательному, метафорическому языку киноискусства. К сожалению, и этого талантливое режиссёра постигла неудача: его эксперименты не были поддержаны продюсерами.

7.2. Средства выразительности кино

Главным достижением эпохи Великого немого стало постепенное превращение кино в искусство глубоко психологическое, стремящееся не только к эффектной зрелищности, но и к тонкой передаче человеческих чувств. Дальнейшее освоение

языка киноискусства осуществлялось в сфере зрительного восприятия мира человеком и касалось понимания кино как пространственно-временного искусства. Известный режиссёр и теоретик кино В. И. Пудовкин так писал об этом: «...Изображения, пролетающие на экране, резко разделены между собой либо пространственными, либо временными пропусками... Самое, казалось бы, простое действие или движение актёра может оказаться разделённым на части». Целостность его восприятия зависит от того, насколько органично будут прочувствованы не просто отдельные изображения, содержание кадров, а процесс их «развёртывания» в пространстве и в нашем зрительском сознании».

Если поначалу пространство в кинематографе трактовалось в театральной манере и служило просто фоном для действия, то постепенно появились такие приёмы его изображения, как использование острых, неожиданных ракурсов, подвижность кинокамеры, изменение внутрикадрового движения.

Первые фильмы для аппарата Люмьера были рассчитаны всего на 15 м плёнки. Поэтому, когда возникала необходимость рассказать какую-то историю из жизни героев, приходилось напрямую склеивать небольшие отрезки плёнки в хронологической последовательности сюжета. Случайные эпизоды между действиями не вклинивались. В этом заключалась вся роль *монтажа* (от фр. *montage* — сборка) в первое десятилетие существования кинематографа. Но со временем кино стало присматриваться к тому, как другие искусства выстраивают своё повествование, как они справляются со сложными сюжетами. Так, в литературе одной фразой можно остановить действие и перейти к другому, а в театре, желая сделать то же самое, надо увести героев со сцены, объявить антракт, сменить декорации. В кино на первых порах использовали титры, например: «Прошло четыре года».

Освоение художественного монтажа шло постепенно. Менялась и его техника. Если раньше после проявки и печати плёнку разрезали и склеивали вручную за специальным монтажным столом, то сейчас это делается с помощью компьютера. Сделанная параллельно видеозапись эпизодов фильма вносится в компьютер и монтируется по специальным отметкам (тайм-кодам), в точности соответствующим отметкам на киноплёнке. В компьютере монтаж производится быстро и точно. Можно сделать несколько вариантов монтажа одного и того же фильма. Затем

специальные машины склеивают кадры киноплёнки в заданном порядке.

С приходом в кино звука темп монтажа замедлился, смысловые связи между кадрами и эпизодами усложнились, появились новые приёмы: «звуковые захлёсты» (звук запаздывает по отношению к изображению или опережает его), «звуковой контрапункт» (слышимое и видимое противоречат друг другу). Когда ставший более свободным и подвижным киноаппарат позволил снимать длинные куски в сложном движении, отпала необходимость в склейке коротких эпизодов. Монтаж стал менее заметным, как бы ушёл внутрь кадра.

Рядом важнейших свойств обладает пространство *монтажного кадра* (от фр. *cadre* или ит. *quadro* — рамка) — отрезок плёнки, снятый непрерывно работающей камерой. К примеру, двухчасовой фильм А. Н. Сокурова «Русский ковчег» (2002) снят за «один проход», одним дублем, то есть без выключения камеры, и, как следствие, без единой монтажной склейки.

Кадр можно сравнить с отдельным кирпичиком или блоком, из которых возводится «здание» всего фильма. Как отмечали теоретики кино ещё в 20-е гг. XX в., последовательность двух кадров — это не их сумма, а слияние в сложном смысловом единстве более высокого уровня. В одном кадре можно соединить изображения, снятые в разное время, в разных местах и часто в разных масштабах. Особенно популярны подобные съёмки в приключенческих фильмах, фантастике и сказках. Так, в фильме-сказке режиссёра А. Л. Птушко «Руслан и Людмила» есть фрагмент, когда отважный Руслан сражается с огромной живой головой. Эта сцена снята методом перспективного совмещения: актёр, игравший живую голову, располагался совсем близко к камере, а исполнителя роли Руслана снимали с большого расстояния, на общем плане. При совмещении этих двух изображений возникал сказочный эффект.

Иногда на одну и ту же плёнку, на один и тот же кадр снимают сразу несколько разных изображений,



Руслан и живая голова.
Кадр из фильма
«Руслан и Людмила». 1972.
Режиссёр А. Л. Птушко

а в результате мы видим героя фильма, спокойно разгуливающего по облакам или проходящего сквозь бушующее пламя.

В киномире, разбитом на кадры, появляется возможность вычленения любой детали, нередко обретающей на экране значение символа. Зловещая тень на стене, небрежно повязанный галстук, забытое недоеденное яблоко, звук осторожных шагов за кадром — всё это художественно значимые детали, которые усиливают метафорическое звучание фильма.

По мере развития кинематографа выяснилось, что он способен показывать мир с помощью разнообразных планов и ракурсов. Взяв за меру отсчёта фигуру человека на экране, стали учитывать степень приближения камеры к объекту съёмки. *Общий план* используется для показа (описания) окружающей среды, в которой действуют герои. *Средний план*, изображающий человека по колени или по пояс, менее выразителен, но очень хорошо подходит для съёмки диалогов и бесед. Поистине безграничными выразительными возможностями обладает *крупный план*, способный глубоко и полно отражать процессы духовной жизни человека в кульминационные моменты жизни. Он концентрирует внимание зрителя на определённой характеристике образа, помогает в расстановке акцентов и выступает как яркая метафора. Сегодня нам очень трудно понять реакцию зрителей первых кинофильмов с использованием крупного плана. Это новшество они воспринимали как издевательство над собой и гневно кричали на весь зал: «Эй, где ноги? Покажите ноги!»

Не менее плодотворным является использование *ракурса* — изображения объекта съёмки с различных точек зрения и под

Средний план. Фильм
«Опасные связи».
1988. Мадам
де Турвель —
М. Пфайфер



Крупный план.
Фильм «Один дома».
1990. Кевин Макка-
листер — М. Калкин



определённым углом, при котором предметы и персонажи на экране заметно меняют свои привычные очертания. В 1920-е гг. начались смелые эксперименты в этом направлении. Сквозь глазок движущейся камеры создатели фильма поняли, как может быть выразителен на экране вздыбившийся конь, если снять его снизу, положив камеру на землю. Кинокамера могла стоять на месте или перемещаться в различных направлениях, двигаться вокруг собственной оси, парить над площадкой (панорамные съёмки), меняя планы изображения.

Ракурсная съёмка очень эффектна, так как позволяет совмещать точку зрения камеры с точкой зрения персонажа, который может наблюдать явление сверху или снизу. Правильно выбранный ракурс способен создавать особое настроение, раскрывать общий драматургический замысел. Так, ракурс на крупном плане даёт возможность подчеркнуть мимику лица, на общем — показать движение больших людских масс.

Вместе с постижением пространственного измерения экрана зритель оказывается во власти особого кинематографического времени. С помощью параллельного монтажа автор может отсчитывать время в любую сторону: замедлять или убыстрять темп эпизодов, концентрировать, «сжимать» время, опуская ненужные подробности, поворачивать его вспять, сопоставлять и соединять явления и события, происходившие в разное время. Он может начать фильм с эпилога, а лишь в конце показать предысторию событий. А ведь в жизни время необратимо и одномерно: оно движется только от прошлого к настоящему, а не наоборот. Таким образом, кино стало особой, условной реальностью, в которой совмещается прошедшее, настоящее и будущее, реальное и воображаемое, сон и воспоминание.

В качестве примера удачного использования кинематографического времени можно привести эпизод из фильма М. К. Калатозова «Летят журавли». В сцену гибели главного героя Бориса между его ранением и смертью врезан эпизод свадьбы, нарушающий естественное течение времени в фильме. Но здесь он вполне оправдан и приобретает глубокий художественный



Съёмка детали крупным планом

Кадры из фильма
«Летят журавли».
1957. Режиссёр
М. К. Калатозов.
Вероника —
Т. Е. Самойлова,
Борис —
А. В. Баталов



смысл. Представляя собой ирреальное действие, чередующееся с хороводом кружащихся на экране берёз, он передаёт последние впечатления падающего солдата и вместе с тем утверждает красоту жизни, с которой тот расстаётся.

С понятием времени тесно связан *ритм* (от *греч.* *rhythmós* — чередование) фильма. Если в поэзии ритм создаётся периодическим чередованием ударных и безударных слогов, в танце — вариациями отдельных па, то в кино он возникает в результате монтажа разных по длительности и эмоционально-смысловой насыщенности эпизодов. Перед началом съёмок режиссёру необходимо в своём творческом воображении расчленить единое движение в эпизоде на отдельные звенья (сделать его раскадровку). Великие мастера (С. М. Эйзенштейн, Ф. Феллини и др.) никогда не приступали к съёмкам, не выполнив этой трудоёмкой, но крайне важной работы.



С. М. Эйзенштейн

Длина каждого кадра имеет большое значение для художественной ткани фильма и зависит как от характера изображаемых явлений, так и от творческого замысла режиссёра. Короткие кадры создают быстрый ритм, длинные — медленный. Чем короче время, в течение которого кадры остаются на экране, тем быстрее будет ритм.

Вместе с тем ритм может определять содержание и композиция одного-единственного кадра, способного создавать огромную ритмическую напряжённость. Вспомним знаменитый (очень длинный — 14,5 м) кадр из «Александра Невского» С. М. Эйзенштейна — появление на горизонте наступающих рыцарей.

А его фильм «Броненосец «Потёмкин» почти весь построен на контрасте между бурным, стремительным движением и неподвижностью, которая представляет собой движение, ушедшее внутрь кадра и каждый момент готовое вырваться наружу. Подтверждением сказанному могут служить хорошо известные кадры с матросами, оцепенело стоящими на палубе в ожидании расстрела, или сцена встречи мятежного броненосца и царской эскадры: застывшие лица матросов у орудий, неподвижные жерла пушек, направленные на броненосец. Во всех этих полностью статичных кадрах движение существует потенциально. Внешняя неподвижность таит в себе будущий взрыв. Отсюда особая ритмическая напряжённость подобных, кажущихся статичными кадров.

После открытия звукового кино в середине 1920-х гг. другим, не менее значительным продвижением вперёд в освоении языка киноискусства стал *цвет*. Первые фильмы, снятые в цвете, появились в середине 1930-х гг., хотя его выразительные возможности использовал ещё немой кинематограф. Некоторые режиссёры от руки раскрашивали отдельные предметы в кадрах (например, раскрашен флаг в «Броненосце «Потёмкин»»). Интересное решение нашёл А. А. Тарковский, неожиданно показав в финале чёрно-белого фильма «Андрей Рублёв» фрески русских мастеров, поражающие удивительным богатством красок.

Основные характеристики цвета (тон, светлота, насыщенность) призваны усилить эмоциональное воздействие фильма, выразить обобщённый смысл происходящего, эффективно и точно передать мысль его создателя. Очень часто использование цвета в фильме имеет символическое значение. Холодные цвета (синий, зелёный, фиолетовый) подчёркивают спокойствие и безмятежность происходящего на экране, а тёплые (красный, жёлтый и оранжевый) передают тревогу и агрессию.



Кадр из фильма «Андрей Рублёв». 1966. Режиссёр А. А. Тарковский. Андрей Рублёв — А. А. Солоницын (слева), Феофан Грек — Н. В. Сергеев

А вот со *светом* в истории кино происходило нечто неожиданное и даже парадоксальное. Его самостоятельная художественная роль долгое время не ощущалась только потому, что свет «волшебного фонаря» использовался на съёмках с самого начала. Не сразу было замечено, что он также обладает большими выразительными возможностями, способен вести свою собственную смысловую «партию», подкреплять или усиливать драматургический характер эпизода или сцены. Установленный над актёром, он нередко подчёркивает высокую духовность героя, свет снизу, наоборот, делает лицо мрачным и жутким. А если источник света закрыть совсем, подсвечивая только фон за актёром, чтобы был виден лишь тёмный силуэт, у зрителя появится ощущение угрозы. Подсветка сзади обычно применяется, чтобы придать сцене лирический характер.

Развитие и обогащение выразительных возможностей кино ещё далеко до завершения, оно продолжается и в наши дни. Всякий раз оно ставит перед художниками всё новые и новые задачи, требующие от них незамедлительного решения.

7.3. Кино в диалоге искусств

Считая себя детищем XX в., эпохи «неслыханных перемен» и технических достижений, кинематограф всегда осознавал свои неразрывные связи с многовековой художественной культурой, стремился перенять опыт и традиции других искусств, провозглашал себя их достойным преемником. Как один из самых молодых видов искусства, он настойчиво стремился определить своё место не только в жизни общества, но и в семье других искусств. Практически все существующие виды искусства так или иначе связаны с кинематографом, что позволяет судить о нём как о синтетическом искусстве. Вместе с тем, как бы тесно кино ни взаимодействовало с другими искусствами, оно сохраняет свой самобытный характер.

Известный кинорежиссёр М. И. Ромм, говоря о синтетической природе кинематографа, писал: «Рассуждать о взаимовлиянии искусств на примере кинематографа, казалось бы, легче всего: кино — животное всеядное и притом прожорливое. История его — это история непрерывного поглощения литературы и живописи, театра и графики, цирка, эстрады и музыки... В поисках собственного языка кинематограф с самого рождения пользовался, как подпорками, всеми видами искусств».

Так ли это на самом деле? Попробуем разобраться. Начнём с предтечи кино — **фотографии**. От неё киноискусство унаследовало важнейший признак — способность отражать реальную жизнь. Но между фотографией как способом запечатлеть жизнь в неподвижных снимках и динамическим искусством кинематографа существует глубокое различие. Фотография превращает трёхмерную, объёмную реальность в двухмерную иллюзию объёмности. Кино не только стремится к увеличению объёмности, добавляя, например, стереофонический звук, но и делает неподвижное вновь подвижным. Это обстоятельство переводит кинематограф в разряд «повествовательных», «рассказывающих» искусств, в определённой временной последовательности воспроизводящих различные сюжеты и картины жизни.

В поисках собственного изобразительного стиля кинематограф обратился к **изобразительным видам искусства**. Общим между ними является представление изображения на плоскости. Со скульптурой и с живописью кино сближает непосредственное воздействие зрительного образа, с графикой (например, комиксами) — изорассказ, в котором события сюжетно разворачиваются во времени. Киномонтаж можно сравнить с композицией из красок и линий в живописи. Кроме того, живопись дала кинематографу композиционное построение кадра, открыла разные планы в изображении действительности, научила выделять стоп-кадр, показала взаимопроникновение



Рисунок Ф. Феллини
к фильму «Дорога».
1954

Кадр из фильма
«Дорога». Джелсо-
мина — Д. Мазина

света и тени, особенности соотношения цветов, подсказала общие принципы колористического решения картины. Правда, чем активнее внедрялись живописные навыки в операторскую и режиссёрскую работу, тем неподвижнее делался кадр, он как бы замыкался в себе.

Существуют между этими видами искусства и различия. В изобразительных искусствах невозможно, например, передать прошлое и будущее время, а кинематограф располагает многочисленными способами показать прошлое, настоящее и будущее. В свою очередь, кино, будучи искусством изобразительным, не может воссоздать неповторимый, реально ощутимый мазок кисти художника, который мы видим на живописном полотне. Нет в нём и остановившегося прекрасного мгновения, выраженного в статичной композиции картины.

Буквально с первых лет своего рождения *музыка* стала постоянным спутником кинематографа. Она изо всех сил старалась заменить своими аккордами слова, усиливала чувства, заставляла зрителей проливать слёзы радости или страдания. Прошло немало времени, прежде чем создатели фильмов увидели в ней не механическое сопровождение и дополнение зрительных впечатлений, а важнейшее средство создания единого художественного образа. Непросто складывались взаимоотношения кино и музыки, но всегда между ними оставалось нечто общее — ощущение гармонии и ритма через мир звуков.

Наиболее тесно с кино связано *театральное искусство*. Так, театр дал кинематографу опыт построения объёмных декораций, систему постановки отдельных мизансцен, методы подбора актёров на роль. Оба эти искусства говорят со зрителем на языке движущихся изображений, существующих во времени и в пространстве. Но если в театральном искусстве сценическое действие не выходит за пределы помещения театра, то съёмочных площадок в кино может быть несколько, а декорации иногда заменяет натура. В кино пространство дробится, а затем воссоздаётся заново с помощью монтажа.

Различным в этих искусствах является и эффект присутствия зрителей. Если в театре от актёров нас отделяет рампа, то в кино нет такой разграничительной линии. Кинозритель, чей взгляд отождествляется с точкой зрения камеры, может оказаться в любой точке внутрикадрового пространства: он видит происходящее на экране глазами то одного, то другого действующего лица, то сверху, то снизу, то со спины скачущей лошади,

то из окон мчащегося автомобиля. В театре такой свободы перемещения в пространстве сцены не существует: она предлагает зрителям условное, у него на глазах создаваемое зрелище, а вот кинозритель сознательно верит в реальность происходящего на экране.

Вы скажете: но ведь эти два искусства объединяет игра актёров? Это, конечно, верно, но не совсем. В кино невозможна непосредственная игра «живого» актёра перед зрителями.

На съёмочной площадке актёр помещён в отличные от сцены специфические условия. Наверное, этим можно объяснить тот факт, что не все театральные актёры способны равноценно использовать свой талант перед камерой. То, что для театра создаёт непреодолимые трудности, в кинематографе разрешается естественным способом благодаря камере, панораме, крупному плану и микрофону.

Каким нам представляется будущее этого удивительного искусства? Сегодня благодаря цифровым технологиям в кинематографе происходит ещё более масштабная революция, открывающая целый мир безграничных возможностей. Об этом красноречиво говорит широкое использование новейших, постоянно усложняющихся компьютерных видеотехнологий. Уже сегодня более половины всех фильмов, выпускаемых Голливудом, выходят в цифровом формате. Пристальные взоры специалистов и кинопродюсеров устремлены на новомодный формат 3D, обеспечивающий наряду с высококачественным реалистичным изображением воспроизведение объёмного многоканального звука. Выпуск блокбастеров («Аватар», «Алиса в Стране чудес» и др.), которые не только пришлись по душе огромному количеству зрителей, но и окупили баснословные затраты на их съёмки, — яркое тому доказательство.



Постановочное фото к фильму «Алиса в Стране чудес». 2010. Шляпник — Д. Депп

Вопросы и задания для самоконтроля

1*. Известный исследователь Ю. М. Лотман, изучавший язык киноискусства, говорил, что его создатели пишут зрителям своеобразное письмо, которое надо научиться читать. «Только поняв язык кино, мы убедимся, что оно представляет собой не рабскую бездумную копию жизни, а активное воссо-

здание, в котором сходства и отличия складываются в единый, напряжённый — порой драматический — процесс познания жизни». Как бы вы прокомментировали это мнение исследователя? Что и почему необходимо знать каждому о языке кино? Поясните свой ответ.

2. Искусство кино нередко называют рассказыванием при помощи движущихся картин. Какой смысл заключён в этом определении? Какие элементы киноязыка включает в себя современный фильм? Приведите известные вам примеры.

3. Почему кадр называют «первоэлементом кинообраза», а монтаж — основой кинематографа? Выполните раскадровку одной из понравившихся вам сцен кинофильма. Используются ли принципы монтажа в других искусствах? Поясните свой ответ.

4. Вспомните наиболее яркие эпизоды просмотренных вами за последнее время кинофильмов, вызвавших радостные (грустные) чувства? Какими художественными средствами достигался подобный эффект? Какую роль в этом играли ритм, цвет или свет? В чём необычность авторского взгляда на окружающий мир и героев фильма (принципы монтажа, выбор плана и ракурса съёмки)? В чём особенность использования кинематографического пространства и времени? Какие кадры и почему наиболее ярко передают авторский замысел?

5. Что позаимствовал кинематограф у других искусств, а чем щедро поделился с ними? Проиллюстрируйте свой ответ известными вам примерами.

Творческая мастерская

1*. Французского живописца Э. Дега по праву считают одним из самых «кинематографичных» художников, предвидевших появление кинокадра задолго до изобретения кино. Рассмотрите некоторые из его произведений (на-



Э. Дега. Певица с перчаткой. 1878. Музей Фогга, Кембридж, США

пример, «Певица с перчаткой», «За кулисами», «Сидящая балерина», «В театре») и объясните правомерность подобного мнения. Подберите аналогичные примеры из русской классической литературы (например, произведений А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого). Покажите на конкретных примерах особенности «покадрового видения» этих авторов.

2. Существует мнение, что с приходом звука в кинематограф был разрушен язык немого кино, пришла в упадок его изобразительная культура. Разделяете ли вы эту точку зрения? Что, по-вашему, является главным в структуре кинообраза — слово или изображение? Почему Чарли Чаплин, великий мастер немого экрана, с недоверием отнёсся к звуковому кино? Какое отражение это нашло в его творчестве? Для выполнения этого задания предлагаем использовать материалы сайтов: «Кинема» (<http://cinema.rin.ru/>), «История кинематографа» (<http://www.kinostory.ru/>), «История синема» (<http://sinemart.ru/>),

«Мир кино» (<http://kino-old.narod.ru/>), «Чарли Чаплин» (<http://chaplin.webteka.com/>).

3. Какой комментарий и почему вы дали бы к словам одного из кинокритиков: «Жизнь — кинематограф, смерть — фотография»? Как на протяжении истории складывались взаимоотношения между этими двумя искусстваами? За дополнительной информацией обратитесь к сайту «Кино и фотоискусство» (<http://media-shoot.ru/>).

Темы проектов, презентаций или сообщений

«История кинематографа: от Великого немого до современного кино»; «Почему искусство кино называют иллюзией реальности?»; «Первые шаги кинематографа: имена и открытия»; «На каком языке говорит кино»; «Почему С. М. Эйзенштейн называл кадр «ячейкой монтажа»?»; «Искусство монтажа в кинематографе»; «Особенности кинематографического пространства и времени»; «Кино в диалоге искусств»; «Как кино победило движущуюся фотографию»; «Кино... Кино? Кино!» (опыт написания эссе); «Почему человек любит кино»; «Кино — искусство XX в.»; «Роль кино в жизни общества»; «Мир и человек в зеркале кино»; «Современное кино — это зрелище или искусство?»; «Новые тенденции в развитии современного киноискусства»; «Каким я представляю будущее кинематографа».

8. Фильмы разные нужны...

Мир современного кинематографа поистине безграничен. Неискушённому зрителю в нём очень легко потеряться, ведь за время существования этого искусства сложились не только основные его виды, но и довольно сложная система жанров.

С самых первых шагов создатели кинематографа стремились любыми способами поразить воображение публики и удержать её внимание. Заметив, какие именно темы и сюжеты особенно нравились зрителям, они приложили немало усилий к формированию таких жанров киноискусства, как захватывающие приключенческие фильмы и вестерны, леденящие душу фильмы ужасов и весёлые комедии, запутанные детективы и волнующие любовные истории.

Как же разобраться в обилии очень разных фильмов? В этой главе мы приглашаем вас познакомиться с традиционно сложившимися видами киноискусства, определить характерные особенности отдельных жанров. Надеемся, что полученные знания не только расширят ваш кругозор, но и помогут сделать собственный выбор в безбрежном мире кинематографа.

8.1. Виды кинематографа

Как и в любом искусстве, в кинематографе сложились свои особые *виды*, различающиеся по способам построения произведения и воздействия на зрителей. Наглядно это можно представить в виде пирамиды, на вершине которой находится игровое (художественное) кино, а в основании — документальные, научно-популярные и анимационные фильмы. Все они отличаются друг от друга выбором предмета изображения, способом его воплощения на экране и ориентацией на потребности зрителей. Очень не похожи, например, между собой игровая картина с вымышленным сюжетом и строго документальный рассказ об освоении космического пространства или мультипликационный фильм «Ну, погоди!».

Среди основных видов кинематографа можно выделить подвиды. Так, анимация бывает рисованная и кукольная; документальный фильм — хроникальным, показывающим какое-либо реальное событие, и монтажным, целиком сделанным из снятых ранее документальных материалов. Например, в монтажном фильме М. И. Ромма «Обыкновенный фашизм» кинокадры

военных лет использованы для разоблачения бесчеловечности фашизма.

Для *игрового (художественного) кино* характерно художественно-образное постижение действительности. Перед его создателями ставится непростая задача — сделать интересный, зрелищный фильм, несущий в себе глубокую смысловую нагрузку и не позволяющий публике скучать во время просмотра. Игровой фильм пользуется особой популярностью у зрителей, так как способен вызвать у них различные эмоции, сопереживание, доставить эстетическое наслаждение. Предметом своего изображения он чаще всего выбирает отношения человека и общества, а потому его основная проблематика сосредоточена в социально-психологической



Заяц и Волк. Кадр из мультфильма «Ну, погоди!». 1969—2006. Режиссёр В. М. Котёночкин



Постер документального фильма «Обыкновенный фашизм». 1965. Режиссёр М. И. Ромм

Кадр из фильма

сфере жизни. По широте охвата тем и сюжетов этот вид киноискусства совершенно необъятен, что находит отражение в многообразии его жанров, о чём мы обязательно расскажем в этой главе.

Основу игрового кино составляет *сюжет*, который предполагает построение и показ событий в определённой последовательности. Сюжет — это своеобразная площадка для строительства будущего фильма. Он может быть уникальным (то есть написанным именно для этого фильма) или основываться на уже существующем литературном произведении. Выбор сюжета и его художественная реализация в фильме осуществляются режиссёром: он может вносить изменения в сценарий, подчиняя действие и характеры персонажей своей воле. Главная роль в воплощении режиссёрского замысла принадлежит актёрам. В отдельных художественных фильмах возможно смешение игры актёров и кинодокументалистики. В последнее время в игровое кино очень часто включают 3D-анимацию и компьютерные спецэффекты.

Если игровые фильмы воссоздают действительность, то **документальное (неигровое) кино** её фиксирует, информирует зрителей о том, что они сами увидеть не могут. Первыми картинами в истории киноискусства были именно документальные ленты братьев Люмьер, представлявшие собой хроникальные репортажи, запечатлевшие, например, прибытие поезда, выход рабочих с фабрики. Темой для документальных фильмов ча-



Сочетание живой природы с компьютерной анимацией. Фильм «Маска». 1994

ще всего становятся интересные события, явления культурной жизни, научные факты и гипотезы, а также деятельность знаменитых персон и сообществ.

Характерной особенностью документального кино является *публицистическое* осмысление действительности, обращение к актуальным проблемам современной жизни. Создавая такой фильм, режиссёр не только раскрывает суть происходящих реальных событий, но и привносит в их оценку свой собственный взгляд. Каждый эпизод такого фильма снимается без привлечения профессиональных актёров или установки декораций. Среди жанров документального кино различают: фильм-портрет, путешествие, зарисовку и репортаж.

Подлинного расцвета документальное кино достигло в нашей стране в 20—30-е гг. XX в. в творчестве **Дзиги Вертова** (Д. А. Кауфмана, 1896—1954) — одного из основателей советского и мирового документального кино. Исследуя возможности съёмки и монтажа, он перешёл от событийной хроники к кинопублицистике. В выпусках периодического журнала «Киноправда» Д. Вертов активно экспериментировал с ускорен-

ной и замедленной съёмкой скрытой камерой, монтажным соединением кадров не по хронологическому, а по логическому принципу. Новые возможности документального кино-наблюдения жизни он впервые раскрыл в одном из лучших своих фильмов — «Человек с киноаппаратом». Одновременная съёмка объектов с нескольких точек была сопряжена с большими организационными и техническими сложностями. Человек с киноаппаратом в руках не только находился в самом центре жизни, а был её главным, активным участником: дышал, слушал, улавливал ритмы жизни города и людей. Этот фильм не случайно включён в число 20 лучших документальных фильмов всех времён и народов. После появления звукового кино Д. Вертов



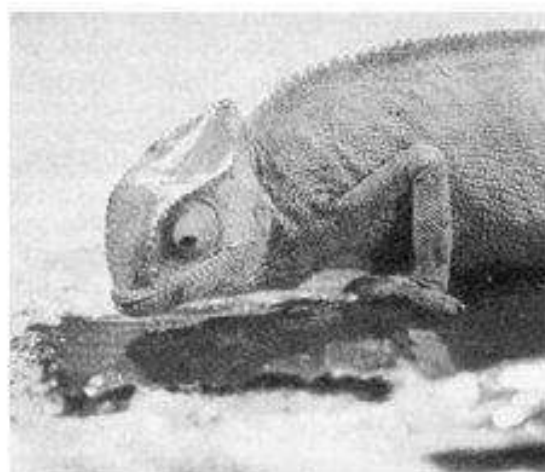
Афиша документального фильма Д. Вертова «Человек с киноаппаратом». 1929

первым осуществил съёмки изображения с синхронной записью звука.

Документальный жанр очень быстро стал популярным и среди режиссёров, и среди зрителей. Это и понятно, так как до появления телевидения киножурналы, содержавшие сюжеты о происходивших в мире событиях, заменяли современные выпуски новостей. С течением времени создатели документального фильма в соответствии со своей общей идеей и замыслом стали включать в него кинохронику, кадры происходивших в прошлом событий. В настоящее время документальное кино прочно вошло в киноискусство всего мира, практически каждая страна может представить собственную коллекцию документальных шедевров. Современное неигровое кино — это сотни разных студий во многих странах мира, тысячи фильмов и документальных программ. Крупнейшие международные кинофестивали документальных фильмов проводятся в Бильбао, Кракове и Санкт-Петербурге («Послание к человеку»).

На протяжении развития этого вида кинематографа его мастера нередко поднимались до серьёзных философских обобщений. В золотой фонд мирового документального кино вошли ленты известных режиссёров: Р. Флаэрти («Нанук с Севера», США), Р. Л. Кармена («Великая Отечественная», Россия), Г. Франка и Ю. Подниекса («Легко ли быть молодым», «На десять минут старше», Латвия), Ж. И. Кусто (фильмы из серии «Одиссея Жака Кусто», Франция), М. Мура («Капитализм: история любви», США), А. Н. Сокурова («Беседы с Солженицыным», «Читаем блокадную книгу», Россия), Л. Уокер («Свалка», Великобритания), Г. Йоста и А. Шульмана («Как я дружил в социальной сети», Израиль).

Главной целью **научно-популярного кино** является показ и объяснение в общедоступной форме уже добытых наукой знаний, представляющих интерес для широкой массы зрителей. В центре внимания создателей таких фильмов становится деятельность человека в сфере науки, образования, воспитания, поиски, эксперименты, открытия в этих областях.



Кадр из научно-популярного киножурнала «Хочу всё знать»

Научно-популярное кино располагает теми же средствами отражения действительности, что и другие виды кинематографа. Вместе с тем у него есть своя особая «технология» и приёмы, позволяющие использовать кино для пропаганды научных знаний. Такими особыми методами являются научное *документирование* и *моделирование*. Документирование явлений и процессов на плёнке осуществляется для подведения зрителей к определённым научным выводам. С этой целью используются специфические для данного вида кино средства: изменение масштабов времени и пространства (замедленная и ускоренная, макро- и микросъёмка), киносъёмка в рентгеновских и ультрафиолетовых лучах.

Графическое и объёмное моделирование, использующее принципы мультипликационной съёмки, открывает возможность наглядно представить явления, визуальное наблюдение которых в природе затруднено или невозможно. Так, научно-популярное кино показывает в динамике малоизвестные стороны жизни растений и животных, процессы, происходящие в микромире живых клеток и в неживой природе: деление хромосом, феерическое зрелище роста кристаллов, кипение лавы в кратере вулкана и многое другое. С помощью графических моделей, сохраняющих сходство с объектами, можно наглядно представить изображаемые процессы, например: работающее сердце, образование смеси в карбюраторе автомобиля, работу писателя над рукописью. Модели могут оперировать символами, не претендующими на внешнее сходство с предметом изображения (например, модели атома, Солнечной системы, деления клеточного ядра, военной операции).

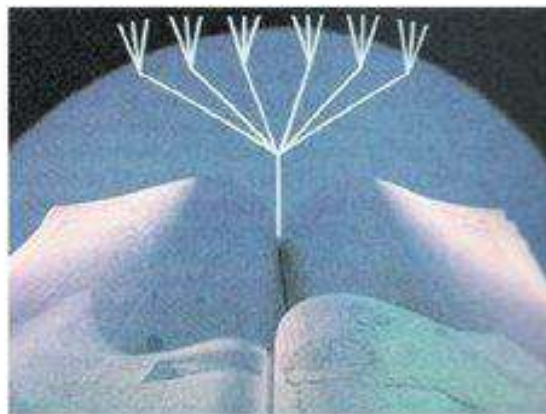
Одним из основных методов изложения, которым пользуется научно-популярное кино, является восстановление хода исследования, точнее, такое его моделирование, при котором опускается всё второстепенное и случайное, затрудняющее формулирование научного вывода. На экране предстаёт серия наблюдений или экспериментов в последовательности, повторяющей ход исследования учёных и вместе с тем подготавливающей зрителей к постижению сути научного открытия. Если же формы и способы изложения научного материала недоступны для понимания широкого зрителя, то фильм не сможет выполнить своей главной просветительской задачи.

Лучшие научно-популярные фильмы выводят нас за границы привычного видимого мира, соединяя логическую и чув-

ственную форму познания, они позволяют нам лучше понять процессы, происходящие в природе, и заглянуть в будущее. Для них характерны занимательность подачи материала, романтика научного эксперимента, тесная связь с современным научным поиском. К этому виду кино традиционно относят фильмы, посвящённые искусству, истории культуры, этнографии, кинопутешествиям и спорту.

Учебные (образовательные) фильмы являются одним из видов научно-популярного кино. Чаще всего они используются в качестве наглядного учебного пособия и способствуют наиболее эффективному, качественному усвоению знаний. Их цель — давать общее образное представление о предмете изучения, вызывать к нему интерес, активизировать внимание учащихся, помогать в разрешении вопросов, возникших в ходе занятия. Фильмы, включённые в процесс объяснения учителя, служат в качестве иллюстрации, акцентируют внимание на наиболее важных и сложных вопросах темы, наполняют конкретным содержанием абстрактные понятия. Проблемное изложение материала в учебном фильме рассчитано на активное вовлечение учащихся в процесс познания. Все элементы его киноязыка (драматургия, композиционное построение кадра, монтаж, цветовое решение) призваны пробуждать творческое воображение, фантазию зрителя, воспитывать у него потребность вести самостоятельные исследования, гармоничное мировосприятие и эстетический вкус. В научно-популярном кино различают следующие жанры: кинолекция, портрет-очерк, киноновелла и научно-публицистический фильм.

Анимационное (мультипликационное) кино — вид киноискусства, произведения которого создаются путём покадровой съём-



Кадр из учебного фильма



Силуэтный мультфильм
«Приключения принца Ахмеда».
1926. Режиссёр Л. Рейнигер



Мультфильм «Пластилиновая ворона». 1981. Режиссёр А. М. Татарский

ки отдельных театральных сцен (для кукольных фильмов) или рисунков, в том числе составных (для рисованных фильмов). В настоящее время кроме привычного термина «мультипликация» (от лат. *multiplicatio* — умножение, увеличение, размножение) широко употребляется также и термин «анимация» (от лат. *animare* — оживить, англ. *animation* — одушевление).

Анимационные фильмы близки к игровому кино, но акцент в них сделан на сказочное и фантазийное

начала. Анимации недоступна документальная достоверность, но зато присущая ей иносказательность способствует более глубокому постижению реальности.

Кадры в *графической* мультипликации — это последовательные фазы движения рисованных, плоских объектов (графических, теневых или силуэтных). Кадры в *объёмной* мультипликации являются фотографиями объёмных объектов (кукольных, пластилиновых, барельефных). Кадры в *компьютерной* мультипликации синтезируются (обсчитываются) специальными компьютерными программами. Для создания эффекта плавного движения скорость смены кадров должна быть не менее 18 кадров в секунду (в современном кинематографе используется стандарт 24 кадра в секунду).

Анимация была известна задолго до изобретения кинематографа. В самой простейшей форме она имела вид детской книжки с картинками, на каждой странице которой помещался рисунок, чуть изменённый по сравнению с предыдущим. При быстром перелистывании казалось, что персонажи двигаются. В XIX в. этот оптический эффект использовался во всевозможных игрушках. Современная технология шагнула далеко вперёд, но главный принцип остался неизменным. Первый в истории мультфильм «Цирк Шалтая-Болтая» снял Альберт Э. Смит в 1898 г. Вместо рисунков он взял игрушки своей дочери и аккуратно переставлял их от кадра к кадру, создавая иллюзию движения.

Поначалу в рисованных и кукольных фильмах аниматоры стремились к традиционному реализму, но вскоре они поняли,

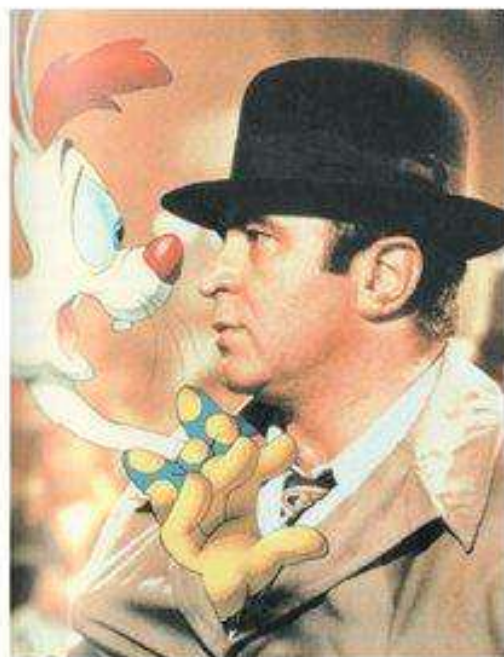
что анимация — это искусство невозможного. В нём горы могут двигаться, свиньи летать, а динозавры разгуливать по земле. Анимация приобретала невиданную популярность. Однако это был очень трудоёмкий процесс, так как художнику на каждую секунду нужно было сделать 18—24 разных рисунка, а на минуту — около полутора тысяч. Вот почему первые мультфильмы были короткими. В начале XX в. художники стали объединяться в творческие группы и делать рисунки на целлулоиде (разновидности прозрачного пластика). Использование этой технологии резко сократило время и объём работы. Теперь не требовалось снова рисовать всю сцену или фигуру: достаточно было наложить новое изображение на картинку заднего плана, а чтобы заставить персонаж идти, — просто перерисовать его ноги.

Когда на смену немому кино пришло звуковое, к движущемуся изображению в анимации добавилась речь персонажей и музыка. У истоков этого направления анимации стоял американский кинорежиссёр-мультипликатор Уолт Дисней (1901—1966) — создатель любимых персонажей: Микки Мауса, утёнка Дональда, короля Льва, Золушки, Мэри Поппинс и др. Дисней организовал студию с огромным творческим коллективом, сумевшим создать немало шедевров, в том числе и первый полнометражный фильм «Белоснежка и семь гномов». За ним последовал целый ряд новых мировых хитов, положивших начало тенденции, сохранившейся до наших дней. Это был золотой век анимации.

Настоящую революцию в производстве мультфильмов произвёл компьютер. С его использованием задачи аниматоров заметно упростились, а потому вначале они восприняли его как избавление от трудоёмкой и скучной механической работы. Но очень скоро компьютер стал равноправным участником творчества. Он позволил рисовать, имитируя любую технику, любые материалы, любой стиль, разработанные на протяжении более чем столетней истории анимации. С помощью новейших компьютерных технологий можно творить чудеса: создавать трёхмерные (объёмные) движущиеся обра-



Дисней и один из его главных героев — Микки Маус



Совмещение анимации и игры актёров. Фильм «Кто подставил кролика Роджера», 1988



Постер мультфильма «Унесённые призраками», 2001. Режиссёр Х. Миядзаки

зы при любом освещении и под любым ракурсом. Сегодня трудно представить, каких пределов сможет достичь анимационное кино уже в недалёком будущем.

Появились необычные технологии, к которым можно отнести *бескамерную анимацию*, когда изображение процарапывается или рисуется прямо на киноплёнке, или *пиксилляцию* — покадровую съёмку актёров в реальной среде. Представляет интерес *теневая* (съёмка теневых силуэтов), *перекладная* (съёмка вырезанных фигурок) и *синтетическая* (коллаж) мультипликация. Крупнейшие произведения анимационного кино доказали свою способность успешно конкурировать с игровыми фильмами.

Значительные достижения в области анимации принадлежат Японии, превратившейся в крупнейшего поставщика этого вида кинопродукции. Созданные здесь *аниме* и *комиксы* (манга) занимают особое место в истории кинематографа и являются предметом специальных исследований. Сегодня весь мир с удовольствием смотрит фильмы ставшего культовым режиссёра **Хаяо Миядзаки** (род. в 1941), создающего сказочные шедевры («Унесённые призраками», «Ходячий замок», «Рыбка Поньо на утёсе»). Многие его фильмы посвящены теме отношений человека с природой и новейшими технологиями.

Больших успехов достигли и наши отечественные мультипликаторы: **Ф. С. Хитрук** («Фильм, фильм, фильм!», «Винни-Пух»), **Ю. Б. Нор-**

штейн («Ёжик в тумане», «Сказка сказок», «Шинель»), В. М. Котёночкин («Ну, погоди!»), Г. Я. Бардин («Брак», «Выкрутасы», «Гадкий утёнок»), Л. А. Шварцман («Снежная королева», «38 попугаев», «Чебурашка»), А. К. Петров («Корова», «Русалка», «Моя любовь»), создавшие истинные шедевры в традициях русской сказки и классической литературы.

Отечественная мультипликация пользуется огромной популярностью не только в нашей стране, но и далеко за её пределами. Так, российский аниматор **Александр Константинович Петров** (род. в 1957) был удостоен премии «Оскар» за фильм «Старик и море», выполненный в невероятно сложной технике «ожившей живописи». Выдавливая краску на прозрачное стекло, он рисует пальцами и лишь изредка использует кисточки. Один рисунок — это один кадр фильма, который промелькнёт перед глазами зрителя за 1/24 долю секунды. Но для одной минуты требуется более тысячи картин! А сколько их можно нарисовать за день? Не более 15! Каждое следующее мгновение картины рождается путём внесения поправок в предыдущий эпизод. Из-за малейшей неточности приходится начинать всё сначала. О таком фильме с полным правом можно сказать, что он рождается прямо перед камерой. В своих фильмах Петров часто использует трёхмерное моделирование сцен с использованием движущейся камеры — приём, взятый из кинематографа.



Мультфильм «Русалка». 1996.
Режиссёр А. К. Петров

8.2. Многообразие жанров игрового кино

Внутри каждого вида кинематографа сложилась своя система *жанров* — групп произведений, объединённых определённой тематикой, характером отношения к действительности, художественными средствами её воплощения. Как вы уже знаете, в начале XX в. снимали в основном кинокомедии и документальные фильмы небольшой продолжительности. Однако уже к 1920-м гг. начинают формироваться жанры игрового кино,



Киноэпопея «Унесённые ветром». 1939. Скарлетт О'Хара — В. Ли, Ретт Батлер — К. Гейбл

хорошо известные современному зрителю. В настоящее время их количество столь велико, что приходится говорить о довольно разветвлённой сети поджанров. Более того, жанры продолжают видоизменяться, испытывают тенденцию к слиянию, взаимопроникновению, а иногда и распаду.

Жанровая классификация в кино в целом схожа с классификацией, принятой в традиционных видах искусства (прежде всего, литературе и театре). В нём также существует деление на эпические, лирические и драматические жанры.

Эпические картины способны воплотить наиболее монументальные и крупные сюжеты. Для них характерно повествовательное на-

чало, многостороннее отражение исторических событий и человеческих судеб. К эпическим жанрам можно отнести киноэпопею («Александр Невский» С. М. Эйзенштейна, «Унесённые ветром» Л. Ховарда), киноновеллу («Рим» Ф. Феллини).

Лирические жанры характеризуются особой эмоциональностью повествования, в них наиболее активно проявляется авторское отношение к миру. Таковы кинобаллада («Летят журавли» М. К. Калатозова, «Баллада о солдате» Г. Н. Чухрая), киносказка («Про Федота-стрельца» С. М. Овчарова), кинопритча (почти все фильмы И. Бергмана).

Общей особенностью *драматических* жанров является динамическое развитие конфликта, акцент на действенное начало. Они включают в себя психологические, комедийные и приключенческие кинокартины. Однако акценты в них будут расставлены по-разному. В психологических лентах исследуется характер и личность героя, комедийным фильмам присущ сатирический и юмористический подход к героям и явлениям, приключенческим — острое и напряжённое развитие событий, неожиданные повороты сюжета. Среди картин психологического



В. М. Шукшин на съёмках трагикомедии «Калина красная». 1973



Кадр из фильма

жанра можно назвать психологическую драму («Сто дней после детства» С. А. Соловьёва), трагедию («Король Лир» Г. М. Козинцева, «Андрей Рублёв» А. А. Тарковского), мелодраму («Москва слезам не верит» В. В. Меньшова). Среди фильмов комической направленности выделяют эксцентрическую комедию (почти все фильмы Л. И. Гайдая), трагикомедию (почти все фильмы Ч. Чаплина, «Калина красная» В. М. Шукшина), сатирическую комедию (почти все фильмы Г. В. Александрова и Э. А. Рязанова).

Большое жанровое разнообразие имеет приключенческое кино: фильм-путешествие (экранизации романов Ж. Верна, Ф. Купера и др.), фантастика («Космическая одиссея» С. Кубрика, «Солярис» А. А. Тарковского), фэнтези («Властелин колец» П. Джексона), фильм-катастрофа («Титаник» Д. Кэмерона, «Послезавтра» Р. Эммериха), вестерн («Индиана Джонс» С. Спилберга), кинодетектив (экранизации произведений А. Кристи, Ж. Сименона, А. Конан-Дойля и др.), фильм ужасов («Психо» А. Хичкока), героико-приключенческий фильм («Семнадцать мгновений весны» Т. М. Лиозновой, «Место встречи изменить нельзя» С. С. Говорухина) и др.

Современному человеку очень непросто разобраться во всём многообразии жанров кинематографа, способных удовлетворить интересы самых разборчивых и требовательных зрителей. Пытаясь определить, к какому жанру следует отнести конкретный фильм, не забывайте, что кино как художественное целое часто создаётся на стыке различных жанров. А главное, старайтесь понять, какие традиции оно развивает и какие проблемы решает по-новому. Мировой кинематограф дал немало замеча-

тельных образцов высокого искусства как в традиционных, так и в новых жанрах. Он сумел доказать, что и созданные, казалось бы, в привычных и «скучных» формах фильмы могут вызывать необыкновенный интерес в обществе. Что ж, так бывает всегда, когда мы имеем дело с настоящим искусством...

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Существует мнение, что своим рождением кинематограф обязан анимации. Насколько оно справедливо, с вашей точки зрения? Почему фильмы одновременно называют мультипликационными и анимационными? Какие важнейшие открытия были сделаны в этом виде кино? Может ли создать анимационный фильм один автор? Приведите примеры известных вам фильмов.

2. Приходилось ли вам смотреть документальные фильмы? Что особенно запомнилось или хотелось бы посмотреть ещё раз? Каким вам представляется будущее этого искусства? Нужно ли нам сегодня документальное кино? Ведь зрители с ним почти не знакомы, документальные фильмы не имеют успеха в прокате, а значит, не окупаются. Хотели бы вы что-то возразить против этого?

3*. Известный кинорежиссёр Г. Л. Рошаль говорил: «Документальное кино часто называют «миром без игры». Между тем, мне кажется, в подлинном документальном кино мир и игра соединяются». Разделяете ли вы эту точку зрения? Аргументируйте свой ответ. Приходилось ли вам смотреть фильмы, в которых сочетаются реальная действительность и актёрская игра?

4. Существует мнение, что игровое кино представляет собой идеальную модель, иллюзию реальности. Согласны ли вы с подобной точкой зрения? Какие фильмы игрового кино и в каких жанрах вы хотели бы отметить особо? Почему именно их? Как вы понимаете смысл ставшего крылатым выражения Ф. Феллини, что «каждый хороший режиссёр сам себе жанр»? Аргументируйте свой ответ.

Творческая мастерская

1. Приходилось ли вам смотреть фильмы, в которых одна и та же эпоха представлена по-разному? Что общего в восприятии времени и отношении к человеку есть в этих фильмах? Как в их названиях выражена авторская позиция? По каким критериям вы стали бы оценивать эти фильмы? Почему? Какой фильм можно назвать культовой картиной (от слова «культ» — «поклонение»)? Существуют ли культовые образы в кино?

2. Обратитесь к одной из понравившихся вам литературных экранизаций. Сопоставьте авторские версии событий писателя и создателей фильма. Что общего и в чём различия между ними? На чём сосредоточил внимание писатель и создатели фильма? Как вы думаете, почему? Какие сюжетные линии пропущены в киноварианте? Какие средства художественной выразительности использованы писателем и создателями фильма? Что нового и какими средствами рассказало кино о литературном произведении?

3*. Сегодня многие кинокритики, а иногда и сами режиссёры ставят под сомнение понятие «документальное кино» или вообще отрицают его существование. Подобное мнение вызвано тем, что в документальном кино, как и

в игровом, присутствует элемент художественности и субъективности, а человек перед кинокамерой ведёт себя неестественно, не так, как в непринуждённой обстановке. Интуиция, вкус и взгляды автора фильма диктуют ему, в каком месте сделать монтажную склейку, в каком ракурсе снимать. По этим причинам многие эксперты признают документальным только фильм, снятый скрытой камерой. Такое кино они называют «истинно документальным». Какую позицию и почему вы заняли бы в этом споре кинокритиков? Предлагаем вам посмотреть фильм Г. Франка и Ю. Подниекса «На десять минут старше» (1978). Какие возможности открывает фильм, снятый скрытой камерой?

4. Познакомьтесь с творчеством одного из режиссёров-документалистов, упоминаемых в этой главе учебника. Какой проблематике он отдаёт предпочтение в своих произведениях? Какое решение этих проблем он предлагает зрителям? Согласны ли вы с ним? Можете ли вы по фильмам этого автора определить его жизненную позицию? Поясните свой ответ.

5. Посмотрите фильм «Век анимации» (2002, Россия), рассказывающий об основных этапах развития мировой анимации. В нём представлены фрагменты лучших произведений, ставших классикой и образцом для последующих поколений художников во всех странах мира. Как вы думаете, почему мультипликацию называют «искусством, границы которого совпадают с границами фантазии»?

6. Заполните таблицу «Жанры игрового кинематографа»:

Название жанра	Тематика	Отношение к действительности	Художественные средства выразительности	Примеры кинофильмов

Объясните, почему вы определили жанровую принадлежность приведённых вами кинофильмов именно так.

Темы проектов, презентаций или сообщений

«Почему игровое кино является явным фаворитом экрана»; «В чём специфика игрового кино?»; «Зачем снимают документальное кино»; «Шедевры документального кино»; «Новизна художественных решений в творчестве Д. Вертова»; «Что отличает научно-популярное кино от других видов кинематографа»; «Особые технологии научно-популярного кино»; «Моя любимая экранизация литературной классики»; «Что нового о литературном произведении рассказала его киноверсия?»; «Основные открытия анимационного кино»; «Как У. Дисней открыл свою страну»; «Как рождаются шедевры анимационного кино (на примере творчества одного из режиссёров)»; «Компьютер пришёл в анимацию»; «Каким мне представляется будущее анимации»; «Шедевры отечественной мультипликации»; «Достижения японской анимации»; «Почему в игровом кино так много жанров»; «Самый интересный жанр игрового кино»; «Мой словарь популярных жанров игрового кино»; «Моя десятка лучших фильмов «всех времён и народов».

Для выполнения заданий вы можете воспользоваться материалами следующих сайтов: «Хорошее кино» (<http://good-cinema.ru/>), «Кинопоиск»

(<http://www.kinopoisk.ru>), «Кино и фильмы» (<http://www.kino.ru/>), «Портал «Кино» — Википедия» (<http://ru.wikipedia.org/>), «Кино — театр» (<http://kino-teatr.ru/>), «Магия кино» (<http://moviemagic.ru/>), «Весь мир в фокусе» (<http://vidiosad.ru/istoriya-kino>), «Энциклопедия отечественного кино» (<http://www.russiancinema.ru/>).

9. Экранные искусства: телевидение, видео

В культурном обиходе современного человека роль экранных искусств настолько велика, что нам трудно представить свою жизнь без большого экрана кино или сравнительно небольшого экрана телевизора и компьютера. Это и понятно, ведь экранные искусства находятся ближе всего к жизни: для выражения представлений о мире они используют её собственные формы, документально запечатлённые на плёнке и спроецированные на экран. Семья экранных искусств сегодня насчитывает четыре музы: кино, телевидение, видео и мультимедиа. Не исключено, что их количество будет продолжать расти.

Для современного зрителя особенности языка экранных искусств очевидны и наглядны. В них *синтезируются* и предстают в ином качестве свойства различных видов искусства. В отличие, например, от традиционных жанров изобразительного искусства, в экранных искусствах достоверное изображение получают не рукотворным способом, а с помощью *технических средств*. Эти искусства отличают и иные способы получения



Человек в мире
экранных искусств

изображения. Если, например, в фотографии и кино — это химические процессы, возникающие под воздействием света на эмульсию фото или киноплёнки, то в телевидении и видео — движение электронного луча, формирующего электрический сигнал, с помощью которого передаётся в эфир или сохраняется на магнитной плёнке «электронный образ» реальных предметов. Характерной особенностью экранных искусств является возможность *индивидуального восприятия информации*, подобно тому, как воспринимались первые киноролики Т. Эдисона, показывавшиеся через окуляр.

Конечно, можно просто смотреть фильм, а можно при этом учиться видеть, постигать смысл происходящего на экране, понимать замысел режиссёра, сопереживать игре актёров. В этой главе мы расскажем о телевидении и видео, поможем вам овладеть навыками анализа экранного повествования, осмыслить его художественное содержание, разобраться в специфике изобразительных и выразительных средств экранного творчества.

9.1. Свойства телевидения и его выразительные возможности

Помните, как говорил один из героев фильма «Москва слезам не верит», телевизионный оператор по профессии: «Со временем не будет ни книг, ни газет, ни театра, ни кино, а будет одно сплошное телевидение»? Несмотря на явное преувеличение, слова героя оказались по-своему пророческими. Для современного человека телевидение стало окном в мир, по которому он нередко сверяет собственное отношение к жизни.



Кадры из фильма «Москва слезам не верит». 1979. Режиссёр В. В. Меньшов



«КВН-49» — один из первых отечественных телевизоров



Джамботрон — самый большой цветной телевизор в мире. 1985

Телевидение (от *греч. télé* — далеко и *лат. visio* — видение) — это первое экранное искусство, пришедшее буквально в каждый дом. Как видим, в дословном переводе это слово означает «дальновидение», то есть наблюдение зрелища, происходящего на значительном расстоянии от зрителя. За короткое время (регулярное телевидение в мире началось в 30-е гг. XX в.) оно приобрело огромную популярность у зрителей. Путь к современному экрану лежал через громоздкие ящички с окуля-

ром, как у телескопа, — механические телевизоры, через первые серийные приёмники с электронно-лучевыми трубками (кинескопами), размер которых едва превышал ладонь. Смотреть по ним передачи можно было лишь с помощью больших линз.

Как только не называли телевидение современники: «кино с доставкой на дом», «новый вид искусства», «тип журналистики», «средство для бизнеса», «ящик грёз» и «одноглазый монстр»! В нём видели путь к «единому человеческому обществу», «мир уничтоженных расстояний» и «планетарное зрение человечества», новую фазу культуры и искусства будущего. В каждом из этих определений есть доля правды...



Н. Д. Пайк. ТВ-пирамида. 1982

Основа телевидения — телевидение, которое бывает *эфирным, кабельным и спутниковым*. До недавнего времени в основном использовалось эфирное вещание, осуществляемое с помощью радиоволн. По сравнению с ним кабельное телевидение обладает очевидными преимуществами: обеспечивает улучшенное качество изображения и большее разнообразие программ. В настоящее время широко используется спутниковое вещание. Находясь на высокой орбите и вращаясь с той же скоростью, что и Земля, спутник способен направленно передавать телевизионный сигнал на обширную территорию (отдельные регионы и целые континенты).

В последнее время особенно интенсивно развивается *цифровое* телевидение, позволяющее передавать более совершенное изображение. Всё большее распространение получает новое *телевидение высокой чёткости* (ТВЧ), которое обеспечивает одновременную передачу реалистичной картинки и высококачественного многоканального звука. Широкие возможности для зрителей открывает *интернет-телевидение*. Находясь у себя дома, они получают доступ к тысячам каналов, могут смотреть телепередачи любой страны. Кроме того, интернет-телевидение предоставляет интерактивные услуги по выбору передач, каналов, возможности их записи и просмотра в удобное для зрителей время.

Каковы основные свойства телевидения? Какие возможности оно открывает для зрителей? Первое из них — *импровизационность*, то есть ощущение того, что происходящее на экране свершается именно в эту минуту, что телеобъектив фиксирует живой процесс, свободно развивающееся действие. У зрителя на самом деле возникает убеждённость, что он присутствует при непосредственном рождении образа, слова и мысли.

Телевидение имеет дело с исключительной реальностью, способной создавать *эффект присутствия* (например, трансляция хоккейного матча в прямом эфире). Это кажущееся присутствие предоставляет телевидению гораздо большие возможности, чем те, которые есть у театра или кино. Вы, конечно, обращали внимание на то, как начинается информационная программа «Время» на Первом канале. Диктор находится прямо перед вами, а на заднем плане в режиме реального времени проходят люди, перемещается работающая видеотехника. Мы с живым интересом вглядываемся в лица тех, кто делает программу, наблюдаем, как она рождается прямо на наших глазах.

Информационная
программа «Время»



В качестве одной из главных особенностей телевидения исследователи сформулировали *закон непосредственных человеческих контактов*. Это действительно так, потому что в начале своего существования телевидение не знало видеозаписи — она стала использоваться лишь в середине 1960-х гг. Чудо живого общения в прямом эфире — вот что в первую очередь поражало зрителей. На маленьком экране телевизора человек виден насквозь, телевидение, как рентген, высвечивает его характер. Всегда интересно, когда ваш собеседник говорит свободно, размышляет в вашем присутствии, подбирая наиболее точные слова. Вы наверняка замечали, как оживляются сидящие у экрана телевизора, когда камера начинает давать крупным планом отдельных зрителей.



«Женщины говорят с женщинами». Телемост СССР — США. 1986.
Ведущий — В. В. Познер

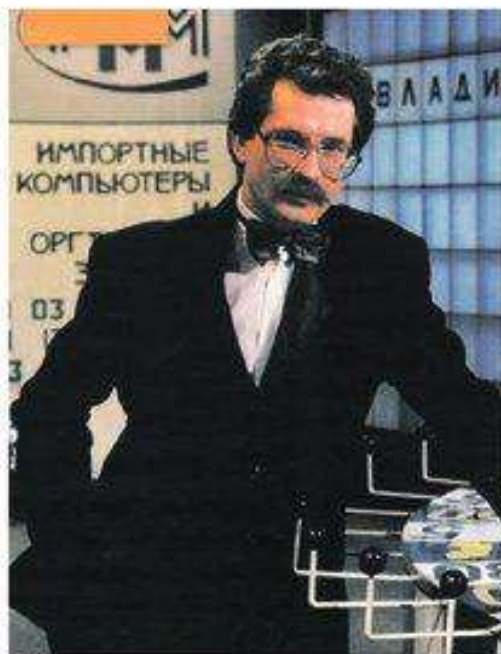
Телевидение обладает ещё одним удивительным свойством — свойством *документальности*, «*абсолютного слуха*». Оно способно самым неожиданным образом открывать зрителям нечто новое в обыденном и повседневном. И когда это происходит, каждый кадр документальной программы воспринимается нами не только как точка зрения автора, но и как часть реальной жизни, увиденной со стороны. При этом нельзя забывать,

что правда факта и правда художественного образа вовсе не одно и то же. Не это ли свойство оказалось способным приравнять ТВ к другим искусствам?

Телевидение требует естественности поведения людей перед камерой. Появление на телеэкране реального человека поначалу показалось неожиданным. Но спустя некоторое время в созданном на экране портрете человека, в том числе и ведущего, некоторые критики увидели лишь «маску», а не реальный характер. Вот почему нет для телевидения ничего хуже, чем тщательно отрепетированная импровизация, заученная речь, вымученная и неестественная улыбка.

Телевидение не зря называют искусством *исповедническим* и доверительным. Мы смотрим на экран, и у нас создается ощущение, что ведущий обращается лично к нам. Между нами не существует ни рамп, ни пьедестала, мы забываем о существующей в мире фальши, исчезают напряжённость, чувство «подглядывания» за чужой жизнью. Мы искренне готовы верить в естественность эмоций, поступков и мыслей людей на телеэкране. Именно в эти минуты телевидение превращается в интимного друга, собеседника, которому человек может доверить сокровенные тайны своей души. К счастью, таких передач на современном ТВ в последнее время становится всё больше, а интерес к ним постоянно растёт.

Какие средства выразительности использует телевидение? С одной стороны, оно прибегает к помощи «старших» братьев — литературы, изобразительного искусства, музыки, театра и кинематографа, а с другой — имеет свои специфические приёмы воздействия. Система выразительных средств малого экрана (как иногда ещё называют телевидение) ничем не отличается от средств большого экрана — кинематографа. Но благодаря доступу к совершенной технике телевидение смогло выработать новые художественные и технологические приёмы использования этих средств.



Первый ведущий программы «Поле чудес» В. Н. Листьев



Э. С. Пьеха на съёмках
«Голубого огонька». Студия
на Шаболовке, 1964

С одной стороны, художественные приёмы телевидения касаются профессиональных исполнительских навыков актёров и ведущих, а с другой — особенностей режиссёрской организации пространства действия. Так, на экран переносятся привычные эстрадные приёмы, которые успешно приживаются как в развлекательных программах, так и в публицистических. Пространство студии, напоминающее театральную сцену, сегодня осваивается в соответствии с драматургией телевизионной передачи: создаются декорации (продумывается их конструкция, цвет, ставится свет), выстраивается мизансцена, определяется местоположение камер. А ведь при подготовке

первых студийных программ телецентра на Шаболовке режиссёры даже не пытались скрыть, что это студия: в кадр попадали различные технические приспособления. Позже, когда стали стремиться к передаче атмосферы реального времени, в оформлении студии создавали иллюзию выхода за её пределы (открытые окна, уходящие вдаль улицы). Саму студию стали делить на маленькие площадки, приспособленные для различных целей (выступление актёров, беседа диктора и гостя).

Перспективным направлением в современном оформлении пространства телевизионного действия считаются виртуальные и мобильные студии с едиными декорационными установками, позволяющими менять мизансцену за очень короткое время, создавать различные сценические площадки. Стремление пространства действия к расширению (выходу за границы телестудии) не только сохраняется, но и остаётся определяющим. Работа актёра или ведущего в виртуальной студии или на съёмочной площадке с виртуальными декорациями ещё больше сближает телевизионную практику с театральной и всё больше отдаляет её от практики классического кино.

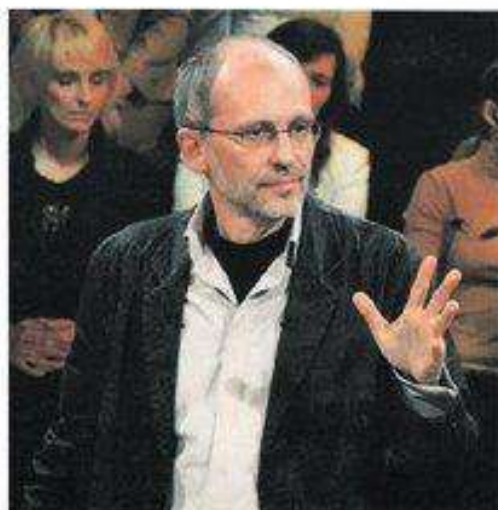
Оригинальные ракурсы съёмки, которые позволяют делать современные технические приспособления, активно использу-

ются режиссёрами телевизионных шоу. Например, театрализованные проходы ведущего и его ассистентов в некоторых программах — это приём, задающий определённый ритм, заставляющий зрителя ожидать от дискуссии в студии зрелищности. В информационных программах и репортажах с мест событий по-прежнему активно используются крупные планы предметов, неожиданные ракурсы, сопоставление нескольких кадров, передающих атмосферу происходящего. Простой поворот головы персонажа, показанный крупным

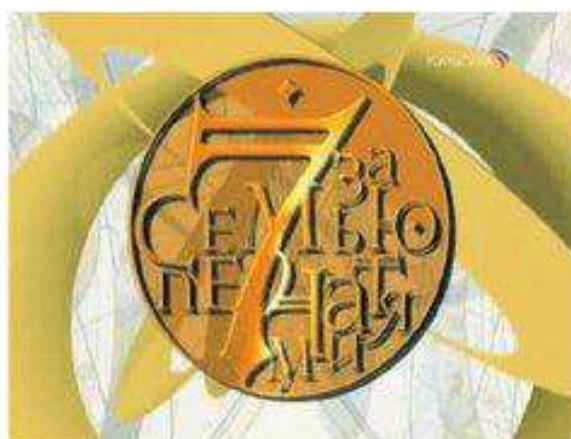
планом на телевизионном экране, мимика, незначительные жесты могут существенно изменить смысл мизансцены. Достаточно вспомнить передачи Александра Гордона, в которых крупные планы героев создаются путём монтажа кадров, что позволяет увидеть лицо человека одновременно с разных сторон, или заставку к программе Оксаны Пушкиной «Женский взгляд» с калейдоскопом настроений на лице ведущей.

На телевизионном экране можно наблюдать эксперименты с цветом. В основном они касаются контрастных декораций (чёрное — белое, красное — чёрное), дающих зрителям дополнительный эмоциональный импульс, создающих атмосферу острой дискуссии или напряжённого конфликта. Не менее интересна для зрителя и режиссёрская разработка световой партитуры программы. Техническое оснащение студий составляют всё более совершенные устройства, способные передавать оттенки цвета и света.

Вместе с тем на телевидении существуют и некоторые ограничения. Это касается передачи произведений живописи и музыки, театральных, балетных или оперных спектаклей. Например, когда на экране телевизора зритель видит даже технически совершенное изображение картины художника, всё же теряется непосредственность её живого восприятия. Это происходит потому, что между картиной и зрителем оказываются посредники, каждый из которых по-своему организует процесс воспроизведения на экране. Оператор, выбирая наиболее выгодный, с его



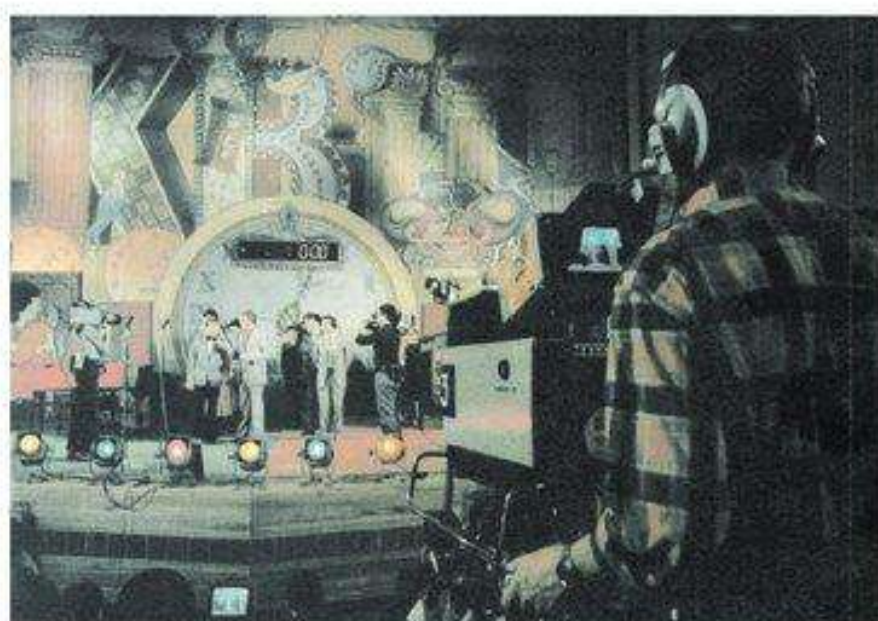
Ведущий ток-шоу «Закрытый показ» А. Г. Гордон



Телевизионная программа для детей «За семью печатями»

точки зрения, ракурс съёмки, по своему усмотрению устанавливает камеру, ставит свет. Режиссёр монтажа определяет длительность показа, а звукорежиссёр, опираясь на собственные ассоциации, подбирает музыкальное сопровождение. Таким образом, восприятие зрителя оказывается полностью зависимым от субъективных вкусов людей, участвовавших в процессе съёмки. Как показывает опыт, достичь непосредственности восприятия телезрителем произведения искусства практически невозможно.

Итак, мы можем сделать вывод о том, что *телевизионный художественный образ* — это картина действительности, которая соответствует представлению о ней авторов программы, решающих социальные задачи. Подобная картина складывается из визуальных и звуковых элементов, а также технологических



На съёмках передачи
«Клуб весёлых
и находчивых» (КВН)

приёмов использования этих элементов, которые отбираются с учётом их воздействия на зрительскую аудиторию. Необходимо подчеркнуть, что сила воздействия телевизионного художественного образа не зависит от количества использованных приёмов. Иногда достаточно одного точно подобранного средства выразительности, чтобы создать яркий и запоминающийся образ, способный привести к необходимым ассоциациям и выводам.

Активно используемое цифровое телевидение, конечно, может улучшить качество выразительных средств (сделать более ярким цвет, лучше передавать нюансы звучания музыки), но, по сути, они останутся теми же. Меняться могут только те средства выразительности, которые зависят от воли и задач автора передачи. К ним можно отнести монтаж, мизансцену, способы съёмки (статичную, с движения), необычные ракурсы, спецэффекты, титры и декорации. По мере совершенствования телевизионной техники и рождения новых жанров телевизионных программ этот перечень будет, безусловно, увеличиваться.

К настоящему времени на телевидении создан широкий диапазон передач: информационные и художественные, публицистические и научно-популярные, адресованные детям и взрослым. Не может не обратить на себя внимание разнообразие телевизионных жанров (способов отображения окружающего мира на телеэкране): очерк, интервью, обзор, репортаж, телемост, дискуссионный клуб, ток-шоу. Особо привлекают зрителей циклы передач, объединённые актуальной темой или ведущим, вызывающим симпатию и доверие, а также те передачи, участником которых чувствует себя сам телезритель: «КВН», «Что? Где? Когда?», «Поле чудес», «Своя игра».

Огромной популярностью у зрителей пользуются телесериалы, позволяющие на протяжении длительного времени следить за судьбами любимых героев, жить их переживаниями. Многосерийный фильм, ставший настоящим открытием игрового телевидения, — это своеобразное «прочтение» романа или повести с помощью достижений телевизионного искусства. Телевидение сегодня — это ключ, открывающий перед зрителями двери мировых художественных музеев и театров, концертных площадок и выставок.

Да, много интересного может дать телевидение современному человеку. Но не следует забывать, что не всегда мы рационально используем своё драгоценное время. Возможно, мы дав-

Передача
«Что? Где? Когда?»



но уже собираемся прочесть новую книгу, сходить на выставку или в музей, но всё не в силах оторваться от экрана телевизора...

9.2. Мир видеоискусства

Как и телевидение, видео стало ещё одним новшеством, облегчившим человеку жизнь. Имея домашнюю видеотеку, он теперь может не зависеть от предлагаемых ему телестудиями программ и формировать по собственному вкусу и желанию различные коллекции, начиная от шедевров мирового киноискусства и кончая эстрадно-концертными шоу.

Произведения видеоискусства создаются с помощью видеосъёмки реальных или специально инсценированных событий. Эстетические свойства репортажного отражения реальных событий синтезируются в видеоискусстве на основе присущих ему выразительных средств, главным из которых является электронная природа изображения. В видеоискусстве сформировались три основных направления: *рекламная видеография*, информирующая общество о тех или иных товарах и услугах, *музыкальная видеография*, художественно воплощающая музыкальные произведения, и *событийная видеография*, художественно отражающая реальные события в жизни людей с их непосредственным участием.

Главными формами существования видеографии являются клипы, фильмы и рекламные ролики. Основой для *видеоклипа* чаще всего служит музыка (песня) и монтаж звуковых фрагментов. Видеоклипы должны быть короткими и динамичными. Их длина соответствует времени звучащей в фонограмме песни. В течение трёх-четырёх минут мы видим множество монтажных кадров. Порой наш глаз просто не успевает следить за сменой кадров на экране: так стремителен ритм монтажа. Перемены изображений в видеоклипе зачастую труднообъяснимы, ассоциативны, непривычны для зрителя, воспитанного на кинематографе.



Домашняя видеотека

Но часто видеоклип настолько тесно переплетается с кино, что границы между ними становятся трудноразличимыми. Наверняка вам приходилось смотреть видеоклипы современных музыкальных групп, в которые режиссёры смело включают материалы кинохроники 1920—1930-х гг. Таким образом, в них сталкиваются различные временные реалии, а чёрно-белое изображение органично соединяется с цветным. Постепенно мы начинаем не просто привыкать к подобным изображениям, но и «прочитывать» заключённое в них содержание.

Характерными особенностями *видеофильма* являются ярко выраженная сюжетная направленность, тщательно продуманные голосовые комментарии и титры, музыкальное и шумовое сопровождение, соответствующее характеру изображения. Продолжительность такого фильма в среднем составляет около 10 минут. В последнее время особой популярностью пользуются *презентативные* видеофильмы, посвящённые определённому событию, акции, деятельности фирмы. От рекламных видеороликов их отличают высокая информативность, оригиналь-



Телевизионный проект «Клеопатра». 2005. Клеопатра — Л. Варела, Марк Антоний — Б. Зейн

ность и наглядность оформления, убедительная и эмоциональная подача материала. Подобные видеофильмы предназначены для демонстрации в многолюдной аудитории (на выставках, научных симпозиумах, конференциях). Их главная цель — эффектная демонстрация в целях привлечения внимания присутствующих.

Рекламные видеоролики условно делят на три категории: постановочные, анимационные и информационные. Производство *постановочных* 20—30-секундных роликов достаточно сложный и длительный процесс. Для съёмок обычно пишется режиссёрский сценарий, подбираются актёры, производится раскадровка, подбирается оригинальное звуковое сопровождение, осуществляется высококачественная операторская работа. *Анимационные* ролики — самые трудоёмкие в изготовлении (например, компьютерная графика в них совмещается с отснятым на плёнку видеорядом). Главная роль в них отведена рисованным персонажам. В производстве *информационных* роликов в качестве исходного материала используются видео- или фотоматериалы, предоставленные заказчиком и отснятые специалистами, как правило, без сценария.

Создать хороший рекламный ролик очень нелегко. За 30 секунд надо убедить зрителя в необходимости выбрать рекламируемый товар. Для этого требуется талант и высокое профессиональное мастерство. Только художественно сделанная реклама становится подлинным произведением искусства и достигает желаемого результата.

Что ждёт нас в сфере экранных искусств в недалёком будущем? Вероятно, в этой области будут сделаны новые и неожиданные открытия, а значит, каждый следующий этап их развития может оказаться не менее интересным и заманчивым для нас, зрителей. Что ж, поживём — увидим...

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Что значит для вас телевидение: вид художественной деятельности, средство массовой коммуникации, вид искусства, развлечение? Поясните свой ответ. Можно ли согласиться с мнением, что телевидение создаёт лишь иллюзию нашей причастности к делам и заботам человечества?

2. Существует мнение, что документальная телевизионная публицистика только «на входе» имеет дело с фактами, «на выходе» автор всегда выдаёт пропущенную через себя, переработанную информацию. Согласны ли вы с этим мнением? Почему? Сравните способы и приёмы подачи материала в те-

лепублицистике и документальном кино. Что между ними общего и в чём различие?

3*. Какой комментарий вы могли бы дать к этим высказываниям исследователей?

«Два величайших изобретения в истории: книгопечатание, усадившее нас за книги, и телевидение, оторвавшее нас от них» (*Ж. Элгози*);

«Телевидение — это богатство бедных, привилегия непривилегированных, элитарный клуб для людей из толпы» (*Л. Ловингер*);

«Телевидение — средство развлечения, которое позволяет миллионам людей слушать одну и ту же шутку в одно и то же время и оставаться при этом одиноким» (*Т. Элиот*);

«Телевидение — посредник, телевидение — рассыльный, доставляющий другие искусства и информацию на дом... Где начинается собственно телевидение? Телевидение как жанр, как зрелище, как искусство — мы даже не знаем, как назвать, как обозначить его... Насколько верно оно своей природе?» (*В. С. Салпак*).

4. Основные измерения экрана — время и пространство. Экранное время может быть короче жизненного, равно реальному времени действия, а может намного превышать его. Экранное пространство может быть абсолютно похоже на реальное, может быть воображаемым местом действия, а может воплощать то, что невозможно воссоздать в любых, даже самых невероятных декорациях. Приведите примеры увиденных вами на экране теле- и видеофильмов, в которых время и пространство представлены необычным образом.

5. Современные исследователи выдвигают различные гипотезы и прогнозы по поводу будущего экранных искусств. Одни говорят о завершении эпохи «визуальных образов», другие, напротив, предрекают эпоху тотальной визуализации. Каким лично вам представляется будущее экранных искусств?

Творческая мастерская

1. Попробуйте «снять» небольшой телевизионный репортаж (телезарисовку), передав красоту и разнообразие окружающего мира в рамке вашего «кадра» (слайда, четырёхугольного отверстия в листе бумаги). Сделайте собственную версию видеофильма для телевизионной передачи «Сам себе режиссёр». Расскажите о рождении его замысла. Необходим ли вам сценарий? Какими способами вы проводили видеосъёмки? Как осуществлялся монтаж и озвучивание фильма?

2. Выберите любую сцену из телевизионного или видеофильма, который вы недавно посмотрели. Какую роль в ней играют изображение и звук, свет (освещение), цвет, монтаж? Какие чувства возникают у вас во время просмотра этой сцены? Какое место занимает она в общем развитии сюжета? Можно ли по этой сцене понять, что происходило с героями раньше и что произойдёт потом?

3. Определите характер видеоклипа или телепередачи с точки зрения монтажа, меняющейся дистанции (крупного или общего плана), ракурса («точки взгляда» камеры), звучащего в нём слова и жизнеподобия показанной ситуации.

4. Вы собрались рекламировать какую-то продукцию и вам необходимо снять 30-секундный рекламный видеоролик для телевидения. Попробуйте

точно и кратко описать предмет вашей рекламы, определив его достоинства и указав точный адресат. Каким будет видеоряд вашего рекламного ролика?

5. Попробуйте создать видеоклип на одну из любимых вами песен, используя выразительные средства других видов искусств. Как в нём будут сочетаться звук и изображение?

Для выполнения заданий вы можете использовать материалы следующих сайтов: «Музей радио и телевидения» (<http://www.tvmuseum.ru/>), «Телевидение и видео» (<http://stepandstep.com.ua/>), «Видеофильм» (<http://www.videofilm-tv.ru/>), «Мир видеоискусства» (<http://videoarts.narod.ru/>).

Темы проектов, презентаций или сообщений

«Путешествие в мир экранных искусств»; «Почему экранные искусства называют важнейшими средствами массовой информации»; «Синтетическая природа экранных искусств»; «Путь от «дальновидения» к телевидению»; «Специфика телевизионного художественного образа»; «Открытия прямого эфира на телевидении»; «Эффект присутствия» на телевидении»; «Роль режиссёра на телевидении»; «Образ ведущего на телеэкране»; «Основные циклы телевизионных передач»; «Как создаётся телепередача»; «Анатомия современного телевизионного зрелища»; «Искусство оформления телестудии»; «Телевидение и мы»; «Выразительные средства телевидения»; «Преимущества цифрового телевидения»; «Телевидение и кинематограф: общность и различие»; «От фотографии до видео»; «Основные жанры видео и специфика их создания»; «Последние достижения видеоарта»; «От киноавангарда к видеоарту»; «Театральный спектакль (кинофильм) на экране телевизора»; «Наши любимые телепередачи»; «Моя любимая видеотека».

10. Мультимедийное искусство

Сегодня уже никто не сомневается: наступивший XXI век стал веком информационных технологий. В нашу жизнь пришли, точнее, ворвались *мультимедиа* (от лат. *multum* — много и



У экрана компьютера

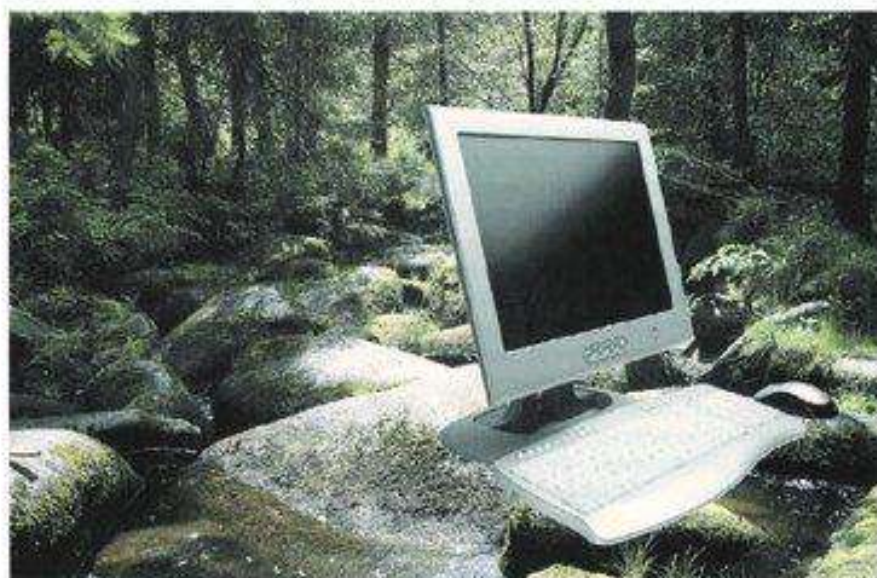
media — средства, среда) — компьютерные технологии, объединяющие в одном информационном объекте сразу несколько средств выражения (текст, статичные изображения, анимацию, видео, звук и музыку). Их главные преимущества и новизна состоят в *интерактивности* (от англ. *interaction* — диалог) — возможности с помощью компьютерной программы искать информацию, получать её и обмениваться ею.

Кто из нас, читая книги о путешествиях, с сожалением не вздыхал: «Эх, хоть бы одним глазком взглянуть!..» Эта мечта стала реальностью, её воплощению в жизнь мы также обязаны мультимедиа. Не выходя из дома, мы совершаем интересные экскурсии в виртуальном пространстве города, музея или картинной галереи. Сегодня книга перестаёт быть единственным источником знаний, поскольку компьютер предоставляет новые возможности для повышения интеллектуального уровня, приобщения к искусству и творчеству. Писатели создают свои произведения сидя перед монитором, художники обходятся без мольберта, заметно пустеют кинотеатры, и даже композиторы сочиняют музыку при помощи компьютера.

Но как разумно воспользоваться этим поистине бесценным достоянием человечества? Какое место оно занимает в дружной семье искусств? Об этом мы предлагаем поговорить в данной главе.

10.1. Виды компьютерного искусства

С одной стороны, компьютерное искусство включает в себя произведения классических искусств, переведённые в цифровой формат, а с другой — принципиально новые художественные произведения, которые не могут быть созданы с помощью обычных красок, фотоаппарата или получены с использованием кино- и видеокамеры. К компьютерному искусству нельзя подходить со старыми эстетическими критериями. Это явление со-



В мире виртуальной реальности

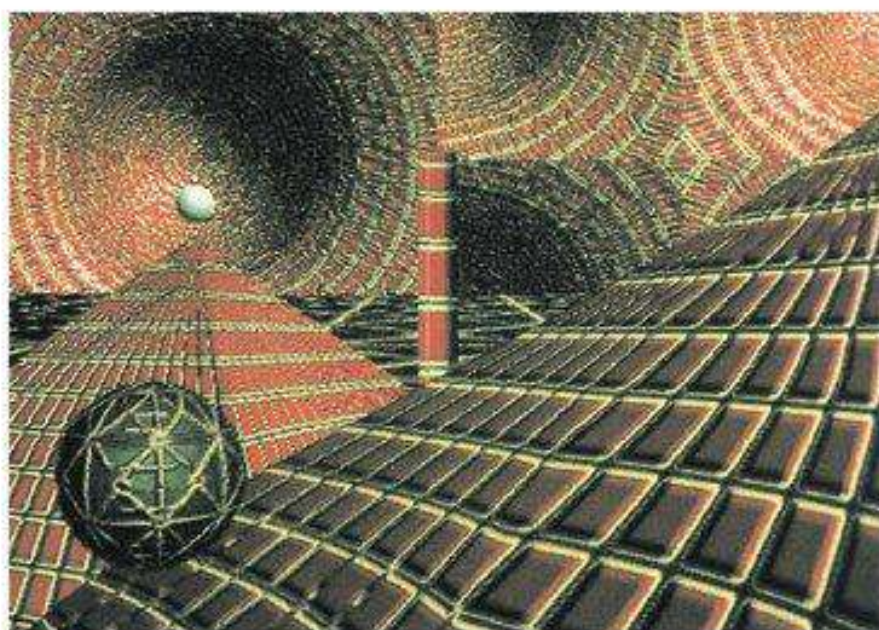
всем иной природы. В руках умелых художников компьютер — это инструмент для создания прекрасных произведений, универсальный посредник для многих форм творческой деятельности, позволяющий развить и расширить само понятие искусства.

В настоящее время стремительно развиваются такие виды мультимедийного искусства, как компьютерная графика, дизайн, анимация, музыка и интерактивный перформанс.

Одним из наиболее знакомых вам понятий является **компьютерная графика**, о которой упоминалось в учебнике 8 класса. Не стоит ставить знак равенства между искусством компьютерной и традиционной графики: они имеют лишь косвенное отношение друг к другу. Конечно, между ними есть и общее, например возможность тиражирования, но различий гораздо больше. Под компьютерной графикой подразумевается создание рисунков и чертежей с использованием информационных технологий, обеспечивающих такой цвет, свет, фактуру и движение, которые не могут быть получены при помощи других способов и средств. Её лучшие образцы, рассматриваемые на экране высококачественного монитора, достигают бесконечного цветового разнообразия и уникального колорита. Поэтому будущее этого искусства многие художники и искусствоведы видят в больших плоских настенных экранах со сменяющимися изображениями.

Современной компьютерной графике доступно воспроизведение образов традиционной живописи, фотографии, кино или видео разных жанров. Например, коллаж, созданный её выразительными средствами, — это движение от чёткой предметности натюрморта, реального мотива пейзажа к свободной композиции и абстрактной форме. Компьютерная графика позволяет осуществлять реставрацию художественных произведений, выполненных в формах классической эстетики.

С компьютерной графикой каждый из нас встречается ежедневно. Сферы её применения достаточно широки: она используется в полиграфической промышленности и архитектурном проектировании, в киноиндустрии и на телевидении (например, в заставках телепрограмм и видеоклипах). Одними из первых начали использовать компьютерную графику в сфере **дизайна**. В настоящее время она применяется практически во всех его областях.



Д. Э. Орейро.
Компьютерная
графика

Графический дизайн — это творческий процесс художественного конструирования (моделирования) объекта, объединяющий искусство и новейшие информационные технологии. С его помощью оформляются книги и журналы, производится разнообразная рекламная продукция (плакаты, постеры, логотипы, эмблемы), осуществляется архитектурное проектирование, разрабатываются веб-сайты и веб-страницы, создаются портфолио и презентации, текстовые и видеоэффекты (например, в игровом дизайне) с использованием трёхмерных объектов.

Яркие, узнаваемые и прочно запечатлевшиеся в памяти образы — это работа графических дизайнеров. Их профессия — одна из самых востребованных в современном обществе. Без участия этих специалистов не обходятся издательства и рекламные агентства, дизайнерские и строительные фирмы, немыслима работа в кинематографе и на телевидении. Не меньшим спросом пользуются компьютерные дизайнеры одежды и интерьера, способные сделать нашу жизнь удобной, комфортной и привлекательной. Освоение основных программ графического дизайна: «Адоб фотошоп» (Adobe PhotoShop), «Иллюстратор» (Illustrator), «Корел дро» (CorelDraw), «Корел пейнтер» (Corel Painter), «Ин дизайн» (InDesign) — залог успеха в этих сферах художественного творчества.

Жизнь современного общества трудно представить без *компьютерной анимации* — искусства создания движущихся

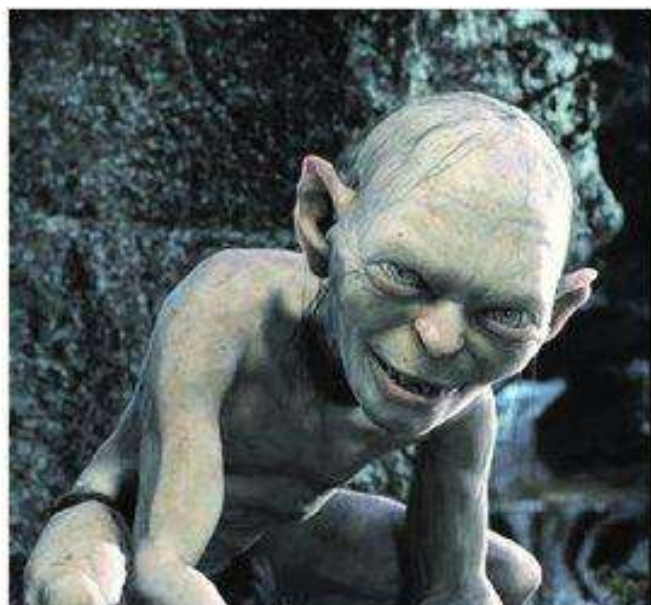
Компьютерная
анимация.
Мультфильм
«Корпорация
монстров». 2002



изображений на экране с использованием информационных технологий. Компьютерная анимация — синтетическое искусство, так как может включать в себя компьютерные графику и музыку. Анимационные фильмы сочетают в себе интересную сюжетную линию, трёхмерные объекты, живописный «плоский» рисунок, спецэффекты, «живое» движение и высококачественный звук. В качестве фона в анимационных фильмах часто используются фотографии реальных пейзажей.

Особенно популярна объёмная трёхмерная графика (3D), определившая появление нового, виртуального искусства. Когда в кинематографе стали использовать цифровые технологии, появилась возможность создания на экране трёхмерных объектов, сходных с кукольной мультипликацией, но выполненных гораздо более виртуозно и убедительно. Художник задаёт на экране начальное и конечное положение движущихся объектов, все промежуточные состояния рассчитывает и изображает компьютер на основе математического описания данного вида движения. Полученные рисунки выводятся последовательно на экран с определённой частотой, что создаёт иллюзию движения.

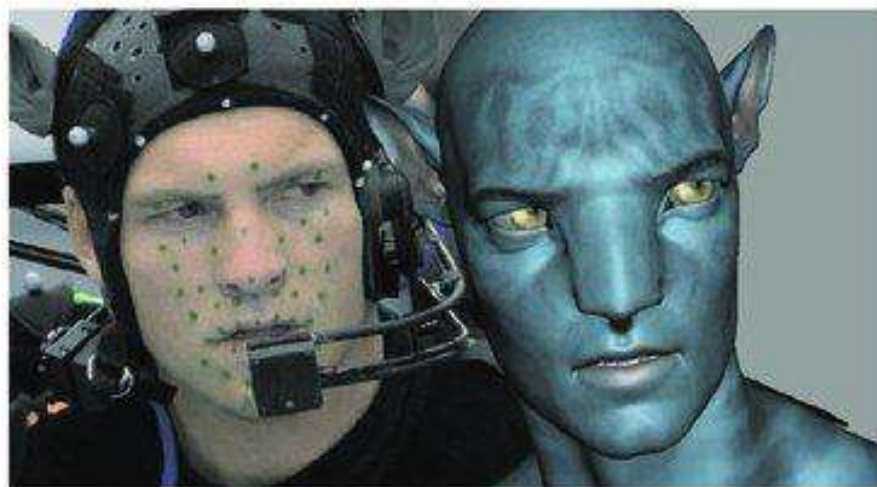
Современный компьютер позволяет быстро рассчитать положение и перемещение каждой точки и линии трёхмерной модели, а затем покрыть эту модель любой текстурой. Более того, с помощью специальной технологии создаётся плавная анимация движения трёхмерного персонажа, а не «рваная и прерывистая», как это бывает в кукольной мультипликации. Данная технология получила название «захват движения» (motion



Технология захвата движения. Кинотрилогия «Властелин колец». 2001 — 2003. На лице актёра — маркеры, позволяющие фиксировать мимику

capture). Суть её заключается в том, что на актёра надевается специальный костюм и с помощью размещённых на нём инфракрасных датчиков считываются все его движения, которые затем в точности повторяет трёхмерный компьютерный персонаж. Благодаря этой технологии был создан, например, образ уродливого персонажа Горлума в трилогии «Властелин колец».

Настоящим прорывом в создании объёмного изображения на экране стал фильм «Аватар» (режиссёр Д. Кэмерон), на 60% состоящий из компьютерной графики. Для его создания использовались усовершенствованные технологии захвата движения. Помимо специальных костюмов с инфракрасными датчиками актёры были одеты в шлемы с установленными на них миниа-



Усовершенствованная технология захвата движения. Фильм «Аватар». 2009. Режиссёр Д. Кэмерон

тюрными камерами, снимавшими их лица. Это дало возможность с невиданной точностью воспроизводить на экране компьютера не только все жесты актёров, но и нюансы их мимики вплоть до движений век и зрачков. Кроме того, теперь можно было создать гораздо более широкое пространство для захвата движения, расположив камеры на большем расстоянии от актёров.

Новшеством стала и особая виртуальная камера, которая позволяла в режиме реального времени наблюдать действия виртуальных копий актёров в цифровом мире Пандоры. Благодаря этому режиссёр мог регулировать и управлять сценами так же, как при обычной киносъёмке. На мониторе он видел не актёров на фоне съёмочного павильона, а героев фильма в тропическом лесу. Новый подход позволил съёмочной группе частично отказаться от услуг гримёров и техников, отвечавших за создание образов инопланетян и прочих персонажей.

Одно из самых известных направлений компьютерного искусства — *компьютерная музыка* — возникло ещё в 50-е гг. прошлого столетия. Используя новые технологии, некоторые композиторы уже в то время пытались найти более совершенные способы сочинения и воспроизведения музыкальных произведений. Если ещё совсем недавно компьютерная музыка была предметом исследований, то сегодня гораздо более важным стал сам творческий процесс её создания.

В музыкальной сфере компьютеры совершили настоящий переворот — дали жизнь особой музыкальной культуре. Для большинства современных композиторов компьютер стал одним



Компьютер на службе
у композитора

из важнейших музыкальных инструментов, непосредственно участвующих в создании произведений. В их распоряжении имеется масса всевозможных музыкальных технологий и спец-эффектов, позволяющих придать композиции как классическое или современное, так и футуристическое звучание, достичь невероятной чистоты звука или, наоборот, нанести на музыкальное произведение «патину» старины.

В настоящее время термин «компьютерная музыка» имеет два различных значения. В широком смысле слова это примерно то же самое, что и электронная музыка, опирающаяся на новейшие информационные технологии, а в узком, научном, — использование программных алгоритмов в процессе создания музыкальной композиции. Компьютерная музыка даёт слушателю шанс окунуться в мир невиданных доселе звуков и ощущений. Загадочные звуки маятника, тиканье часов, еле слышный шелест перелистываемых страниц в процессе её воспроизведения составляют особую палитру, которая никого не может оставить равнодушным. В начале XXI в. компьютерная музыка включает в себя множество стилей и разновидностей.

Сегодня ни один популярный исполнитель уже не может обойтись без компьютерной обработки музыкальной записи. Способность синтезаторов копировать звучание не только инструментов, но и человеческого голоса сделала их необходимой принадлежностью всех звукозаписывающих студий. Целые музыкальные коллективы работают над записью композиций, находясь на разных концах земного шара, не встречаясь между собой. На экраны выходят фильмы, музыку к которым сочиняют и исполняют компьютеры. По мере развития компьютерных технологий число подобных примеров будет только расширяться.

Возможности применения компьютера в музыке поистине безграничны: он может быть использован как музыкальный инструмент, управляемый с помощью клавиатуры, как интерпретатор вокальных



Композитор М. Найман во время записи своей музыки. Лондонская аппаратная студия. 1991

партий, как импровизатор и сочинитель новой музыки на основе программных алгоритмов. Владелец компьютера, имеющий даже начальное музыкальное образование, способен создать «хитовую» композицию. В современной студии любой желающий может записать свой сольный диск: компьютер и голос сделает приятнее, и фальшивые ноты исправит. Но есть в этом полезном, нужном деле свои издержки и крайности. Так, например, некоторые эстрадные исполнители перестают совершенствовать свои вокальные данные, стремиться к душевности исполнения, считая, что за них всё сделает компьютер...

Компьютерная музыка пытается возродить практику живого концертного исполнения в контексте электроакустической музыки, вернуть исполнителя на сцену, дав ему новые средства самовыражения через движение, голос, взгляд. Это, в свою очередь, требует создания новых музыкальных инструментов, порой совершенно немыслимых в рамках традиционной инструментальной музыки.

Интерактивный компьютерный перформанс — вид визуального искусства, произведением в котором являются любые действия художника, наблюдаемые в реальном времени. В основе перформанса лежит представление об искусстве как об образе жизни, предшествующем созданию каких-либо материальных объектов и даже делающем их излишними.

Сегодня мир визуальных искусств способен предложить нам нечто большее, чем просто созерцание. На базе технологически



Виртуальное пространство компьютерной игры

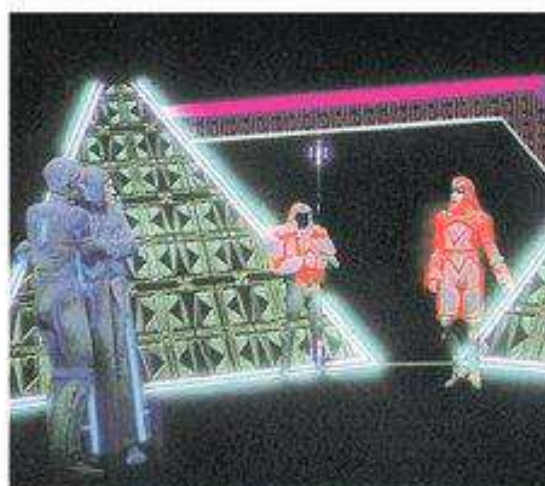
сложных структур создаётся некая «окружающая среда», которая напоминает театральное зрелище, представление, в которое активно вовлекается «зритель» (пользователь компьютера). Он может перемещаться в виртуальном пространстве, воздействовать на «окружающую среду» и изменять её. Эта технология, называемая *виртуальной реальностью*, особенно успешно развивается в компьютерных играх и пользуется особой популярностью у школьников. При использовании интерактивных систем в концертной практике границы между композицией и перформансом часто оказываются размытыми.

10.2. Компьютерные технологии в руках художника

Цифровые компьютерные технологии — бесценный ресурс для художников, людей, изучающих или просто интересующихся искусством. Главной целью компьютерных художников является самовыражение, способность мгновенной фиксации постоянно меняющихся мыслей и образов, мимолётных ассоциаций. В результате они получают оригинальный слепок состояния своей души, запечатлённый языком абстракции, знаков и символов.

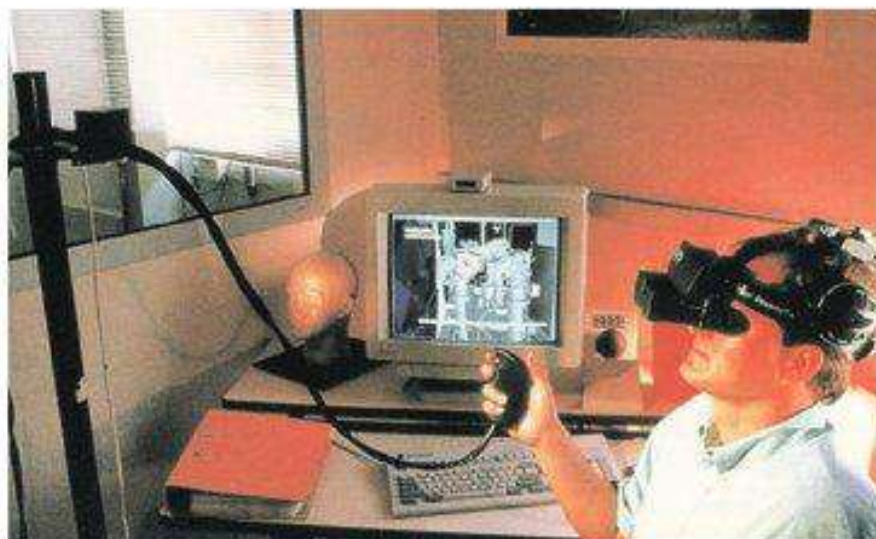
Применяются компьютерные технологии абсолютно во всех сферах художественной деятельности: в изобразительном искусстве, музыке, театре и кинематографе. Каждое из этих искусств они выводят на качественно новый уровень, коренным образом трансформируют их содержание и форму, определяют необходимость переосмысления их места в системе других искусств. Особенно большие преимущества по сравнению с плоскостными, двухмерными искусствами (например, графикой и живописью) компьютер предоставляет для архитектуры, скульптуры и кинематографа, трёхмерных по своей природе.

Компьютерные технологии обеспечивают оптимальные условия



Компьютерные технологии в кино. Фильм «Трон», 1982. Режиссёр С. Лисбергер

Компьютерные технологии и театр. Использование компьютерной станции позволяет не выклеивать макет декораций



для творческого поиска в области формы и содержания искусства. В условиях постоянно обновляющихся художественных техник и приёмов работы они позволяют постоянно совершенствовать художественный образ. На каждом из последующих этапов его создания как исходный материал могут быть использованы полученные ранее творческие находки и достижения.

Практически всё, что художник делает своими карандашом, пером или кистью на листе, резцом или иглой по дереву, линолеуму, металлу и т. д., сейчас можно выполнить с помощью компьютера. Компьютерные программы предусматривают обращение к любой технике и учитывают различные потребности художника. Например, в фотошопе *интерфейс* (набор интерактивных кнопок и меню, с помощью которых задаются команды компьютеру) содержит набор инструментов для создания рисунков и редактирования фотографий. Программа «Пейнтер» предназначена для художника — живописца или графика, «Корел дро» отвечает потребностям дизайнера. Возможности компьютерных программ постоянно обновляются и совершенствуются.

Компьютер в цифровой живописи — это такой же инструмент, как и кисть с мольбертом. Для того чтобы хорошо рисовать на компьютере, необходимо знать и уметь применять все накопленные поколениями художников знания и опыт (перспективу, цветовой круг, блики, рефлексы и т. д.). Такая живопись обладает рядом преимуществ, главными из которых являются доступность и высокая скорость работы. При работе на компьютере выбор нужного цвета — дело секунд (в отличие от традиционной живописи, где необходимы опыт и время для сме-

шивания красок), выбор кисти (инструмента) — тоже секундная операция. Возможность отменять, останавливать и сохранять полученные результаты на любом этапе творчества, возвращаться к ним впоследствии — всё это позволяет профессиональному художнику работать во много раз быстрее и эффективнее. Компьютерное произведение сразу готово к использованию в цифровых технологиях кино, игр, книжной и журнальной вёрстки, а вот полотно, написанное кистью, надо предварительно перевести в цифровой формат.

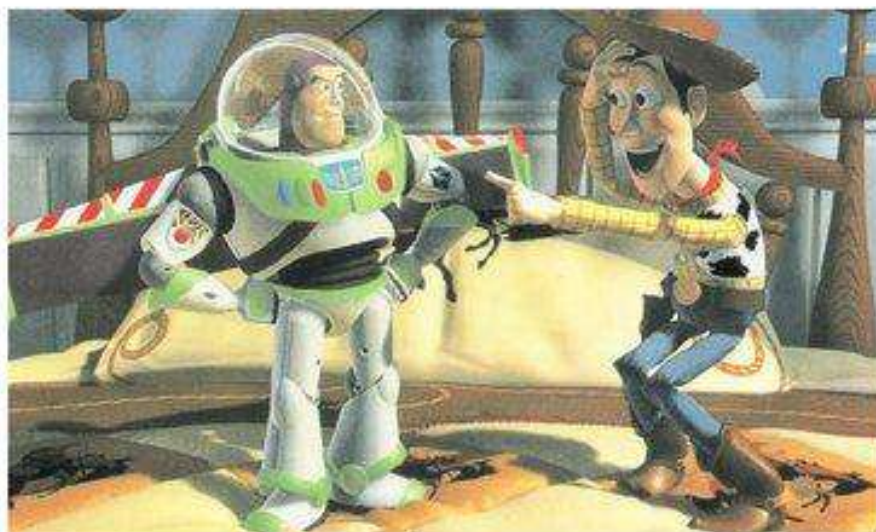
Одним из существенных достоинств компьютерной живописи является использование уникального инструментария. Работа со слоями, нанесение текстур на нужные участки картины, генерация шумов заданного типа, различные эффекты кистей, фильтры и коррекция — всё это недоступно традиционной живописи. Очевидны также и перспективы в этой работе. В совершенствовании техники и выразительных средств традиционное искусство достигло своего предела ещё в XVIII в., а в компьютерной живописи, произведения которой пока ещё заметно уступают лучшим полотнам гениев прошлого, открываются всё новые горизонты для дальнейшего развития. Растёт разрешение мониторов и мощность компьютеров, повышается качество цветопередачи, меняются и совершенствуются программы для цифровой живописи, существует принципиальная возможность создания новых способов и устройств для работы с изображением (проекторы или голография)...

Кажется, компьютеру подвластно все. Но так ли это на самом деле? Может ли он заменить человека-творца? До сих пор дискуссионным остаётся вопрос об ослаблении уникального авторского почерка, утрате высокого статуса мастера и профессионала в искусстве. Вполне возможно, что В. М. Васнецов, будь у него компьютер, не стал бы почти 20 лет трудиться над своим шедевром «Три богатыря». Кроме того, в чём ценность картины, созданной на компьютере, если её можно размножить любым тиражом? Вот почему художник, занимающийся компью-



Компьютер в работе художника

Мультфильм
в 3D-формате.
«История игрушек».
1996



терной живописью, вынужден ограничивать тираж своих работ (он отпечатывает снимок в одном — пяти экземплярах, после чего уничтожает оригинал).

С помощью компьютера можно создать не только картину, скульптуру, но и литературное произведение. Автор или группа авторов даёт схематичное описание всего того, что должно быть в книге, — сюжета, места действия, поступков героев. Компьютеру даётся задание «оживить» это по определённым образцам и описаниям. В течение нескольких минут компьютер комбинирует сцену, используя уже имеющиеся элементы и персонажи. Такие компьютерные книги создаются в считанные минуты.

По тем же правилам делаются компьютерные фильмы. У режиссёров, как правило, имеется богатейшая база данных (отснятые заранее ситуации, сцены, герои). Компьютеру даётся задание отобрать нужный материал и скомбинировать его в соответствии с заданной схемой. Подобная модификация материала осуществляется таким образом, чтобы избежать явных повторов и внести какое-то разнообразие.

В процессе развития компьютерного искусства сложилось два направления. Первым возникло направление, представители которого, используя определённую компьютерную программу, не знают заранее, какой конечный результат они получают. Компьютер сам генерирует, производит изображения и фактически выступает в роли творца (например, создание «электронных абстракций»). Второе направление предполагает, что художник использует компьютер как средство моделирования и демонстрации законов, лежащих в основе художественного

творчества. Для него это некое, объединяющее в себе функции палитры и холста творческое пространство, в котором автор почти никак не ограничен в выборе спектра цветов, сложности достигаемых эффектов и цветовых рельефов. При решении сложных творческих задач эти два подхода часто используются одновременно, позволяя объединить в одном произведении мастерство художника и компьютерные эффекты.

В последнее время появилось немало талантливых компьютерных художников, известных всему миру, большинство из них — профессионалы, работающие для крупных фирм, студий компьютерной графики и анимации. По-прежнему есть среди них и свободные художники, напоминающие нам о классических мастерах, в одиночестве работавших в своих мастерских. Медиа-художники — это настоящие творцы будущего. Их время обязательно настанет, потому что новое, молодое поколение уже не боится компьютера и смело осваивает его безграничные возможности.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Современная компьютерная техника позволяет моделировать и «раскладывать по полочкам» процесс художественного творчества, каждого желающего она может сделать «сотворцом» произведения искусства. Однако в реальной действительности шедевров искусства и просто талантливых произведений не становится больше. Чем можно объяснить такое несоответствие? Есть ли сегодня основания говорить о расширении границ искусства?

2. Существует мнение, что компьютерный экран является источником потока обманчивых грёз, посылаемых пассивному потребителю. Насколько правомерна подобная точка зрения? Не получится ли так, что искусство со временем потеряет свою художественную ценность? Поясните свой ответ. Какие творческие возможности для деятелей искусства таят в себе новые компьютерные технологии?

3. На свете найдётся немало людей, которые убеждены в том, что алгебра «бездушного» компьютера и гармония музыки — «вещи несовместные». Что вы думаете по этому поводу? Можно ли с помощью компьютерных технологий создавать музыкальные шедевры? Приходилось ли вам слышать подобные произведения?

Творческая мастерская

1*. Существует мнение, что компьютерное искусство возникло благодаря нетерпению фотографов, не могущих найти в реальной действительности желаемые взаимосвязи различных предметов. Что, по-вашему, могло стать причиной подобного мнения? Какой точки зрения придерживаетесь лично вы?

Почему? Можно ли считать компьютерное искусство своеобразным компромиссом между фотографией и живописью? Поясните свой ответ.

2. Нарисуйте по памяти пейзаж в разном освещении. Передайте цветовую гамму солнечного дня, утра и вечера. Смоделируйте карту сказочной страны.

3. Совершите вместе с гидом увлекательное путешествие по стилям современной электронной музыки (сайт «Электронная музыка: все стили» — <http://dj-mixes.info/>). Составьте свою коллекцию понравившихся вам музыкальных произведений.

4*. Предлагаем вам познакомиться с творчеством польского режиссёра, оператора и сценариста З. Рыбчинского (род. в 1949), являющегося пионером в использовании технологии телевидения высокой чёткости, автора фильмов, мастерски сделанных при помощи компьютера с использованием спецэффектов (фильм «Четвёртое измерение», 1988, и др. можно посмотреть на сайте «Хорошее кино» — <http://kino-kartiny.ru/>). Поделитесь своими впечатлениями об увиденном. Что вас особенно заинтересовало и почему?

5. Составьте словарь мультимедийного искусства, включив в него предложенные понятия и термины: интерактивный, медиаарт (media art), видеоарт, сидром-арт (CD-Rom art), сетевое искусство (net-art), перформанс, слайд-шоу, веб-дизайн, интерфейс, интернет-сайт.

Темы проектов, презентаций или сообщений

«Компьютер как инструмент художника»; «Можно ли научиться искусству через Интернет?»; «Медиа — искусство, которого нет?»; «Когда компьютерная графика становится искусством»; «Как компьютерная графика изменила мир»; «Основные направления компьютерной графики»; «Музыка на компьютере: миф или реальность»; «Как отличить компьютерное искусство от дизайна?»; «Не следует ли оградить искусство от компьютера»; «В мастерской компьютерного художника»; «Как можно создавать музыку с помощью компьютера»; «Использование компьютерных технологий в творчестве З. Рыбчинского».

11. Зрелищные искусства: цирк и эстрада

Зрелищные искусства — это художественное представление (демонстрация) действий человека в пространстве и времени, воспринимаемое коллективно. Вряд ли кто-то из вас станет сомневаться в силе их воздействия на жизнь современного человека. Доказательством тому служит способность этих искусств доставлять эстетическое наслаждение, создавать ощущение яркого праздника, которого порой так не хватает. Зрелищные искусства способствуют гармоническому развитию и

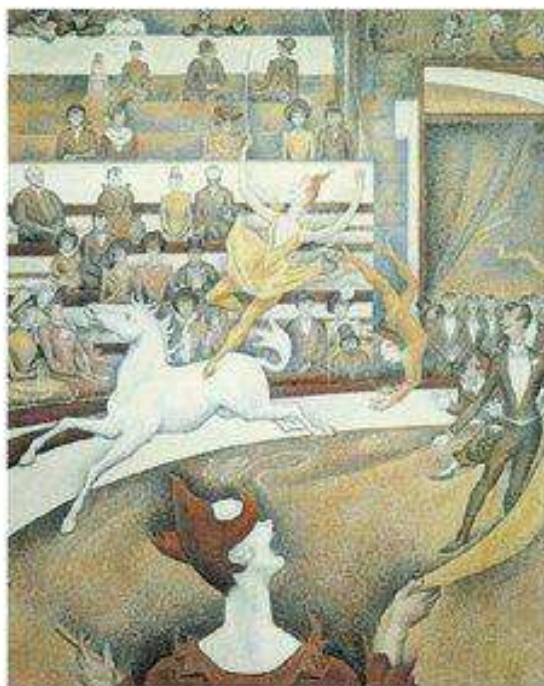
творческой самореализации личности, ориентированы на организацию полноценного досуга. Существовавшая в Древнем Риме формула «хлеба и зрелищ» в определённом смысле остаётся актуальной и в наши дни.

Всякое ли зрелище мы можем рассматривать как произведение искусства? Конечно, нет. Спортивные соревнования, публичные ритуалы и церемонии, выставки, демонстрации достижений науки и техники, дефиле современной моды — все они представляют собой зрелищные мероприятия. Но особое место среди них занимают театрализованные спектакли и массовые праздники, эстрадные концерты, шоу, цирковые представления, важнейшим признаком которых является *художественная образность*. Именно в этом заключается их главное отличие.

Правда, подобное разделение известных нам зрелищ весьма относительно. В современной действительности все виды зрелищ взаимосвязаны и активно влияют друг на друга. Так, давно и не без основания говорят об общности отдельных видов спорта (например, фигурного катания, художественной гимнастики, акробатики и синхронного плавания) и искусства.

Зрелищам обоих типов присущи такие общие черты, как действенность, коллективность, обращённость к зрителю. Главные различия между ними следует искать в целостности и завершенности представления, наличии темы и единого сюжета, синтетичности и образности. Художественные зрелища чаще всего создаются на основе драматургических произведений (пьес, сценариев) и тщательно подготавливаются. В них значительную роль играет режиссёр, который не только умеет акцентировать внимание зрителей на наиболее важном и существенном, но и направляет, вовлекает публику в зрелищное действие.

Важнейшей характеристикой зрелищных искусств является *эффект сопереживания*, творческого соучастия зрителя. При



Ж. Сёра. Цирк. 1890. Музей д'Орсе, Париж



Бой с дикими зверями. Мозаика. *Ватиканские музеи, Рим*

создании циркового или эстрадного представления также учитываются визуальная способность, зависимость зрителя от условностей восприятия данного вида искусства. С полным правом можно сказать, что здесь зритель выступает в качестве полноправного соавтора, оказывает непосредственное влияние на характер и успешность представления. А сиюминутность его реакции формирует многообразие смысловых и эмоциональных оттенков восприятия.

Существует мнение, что для понимания специфики зрелищных искусств — цирка и эстрады — не нужен переводчик, их язык общедоступен и понятен. Так ли это на самом деле? Попробуем разобраться в правомерности подобного утверждения.

11.1. В мире циркового искусства

На вопрос: «Кто любит цирк?» мы обязательно получим ответ: «Цирк любят все». И это правда. Придя на цирковое представление, мы сразу же попадаем в волшебную атмосферу яркого, праздничного зрелища и, очарованные происходящим на арене, готовы забыть обо всём на свете. О том, чем нас так привлекает цирк, очень хорошо сказал поэт В. А. Левин:

Там музыка гремит сегодня, как вчера,
И вновь заполнен зал, и зрители всё те же.
Кружится карусель, горят прожектора,
И чудеса вершатся на манеже.

Само слово «цирк», восходящее к латинскому *circus* (круг), напоминает о том, что площадкой для представления служит круглая цирковая арена, открывающая возможность кругового обзора (в отличие от театра и эстрады, где существует лишь

фронтальный обзор). Более того, арена цирка позволяет видеть артиста и в воздушной сфере.

По сравнению с эстрадой, сформировавшейся лишь к концу XIX в., искусство цирка — одно из древнейших. Первые сведения о нём дошли до нас из египетских папирусов, рукописей Древней Греции, Рима, Индии, Китая и Японии. Особую роль в развитии цирка сыграли средневековые бродячие артисты (гистрионы), выступавшие на ярмарках во время народных гуляний, а также рыцарские турниры и конные состязания, участники которых демонстрировали искусство верховой езды. Истоки циркового искусства на Руси следует искать в скоморошеских забавах, «медвежьих потехах», «масленичных играх» и балаганах. Так, на фресках Софийского собора в Киеве (XI в.) изображены пляшущие скоморохи, музыканты и эквилибрист, держащий на плече шест, по которому взбирается партнёр.

Как и в любом другом искусстве, предметом художественного исследования в цирке является человек. Здесь наглядно демонстрируется красота и совершенство человеческого тела, его безграничные физические возможности, способность преодолевать трудности и препятствия, быть сильным, ловким и отважным. Не в меньшей степени цирк обращён к внутреннему миру человека, особенностям его характера — мужеству, смелости, стремлению к взаимопомощи, воле и упорству в достижении цели.



Скоморохи. Фреска из Софийского собора. 1040—1050. Киев



Верхом на льве. 2006. Этот трюк дрессировщика А. Запашного (прыжок на 2,3 м) занесён в Книгу рекордов Гиннеса

Клоун Карандаш
(М. Н. Румянцев)

«Солнечный клоун»
Олег Попов



Кого из нас не восхищали сила атлета, отвага дрессировщика, ловкость жонглёра, бесстрашие гимнаста и проницательный ум иллюзиониста! Никакое другое искусство не в состоянии так глубоко и убедительно воплощать в художественной форме мысль о неразрывном единстве здорового тела и нравственного духа человека. Этому искусству в особой мере доступно проявление нравственного через физическое, внутренней красоты через внешнюю.

С другими искусствами цирк сближает возможность воплощения в художественных образах возвышенного и низменного, трагического и комического. Даже «отрицательные» персонажи несут в себе мощный заряд позитивного, воспитательного начала. За клоунской маской Карандаша (М. Н. Румянцева), Олега Попова, Юрия Никулина, Вячеслава Полунина скрываются не пошлость, а взыскательный вкус, не глупость, а смекалка и находчивость; в них низменность вытесняется благородством, а ничтожность — достоинством.

Искусство цирка во многом родственно театру. Но если театральный актёр создаёт на сцене образ какого-то другого человека, придуманного или взятого из жизни драматургом, то в цирке прежде всего подчёркивается само виртуозное мастерство исполнителя, его бесстрашие, безупречное владение своим телом при исполнении номера. Отсюда филигранность исполнения, импровизация, законченность каждого движения артиста цирка. Вместе с тем он никогда не забывает о созданном им образе. «Выйти из образа» он боится не меньше, чем не выполнить трюк. У дрессировщика С. И. Исаакяна был номер, в котором он играл роль доктора Айболита, лечившего бегемота. Когда он

засунул голову в пасть животного, у него слетели очки и борода. Дрессировщик пошёл на страшный риск, но не вытащил голову, пока не восстановил грим. Даже впоследствии при воспоминании о грозившей ему опасности он не мог не воскликнуть: «Тогда разрушилось бы художественное впечатление от представления. Худшего для артиста не придумаешь!» Лучше пожертвовать собой, чем искусством! Так что жизнь на арене — это непрерывный подвиг.

Работа циркового артиста состоит не только в постоянном оттачивании мастерства, но и в поисках новых выразительных средств и художественных красок. Цирковой образ создаётся различными выразительными средствами, главным из которых считается *трюк* (от фр. *truc* — ловкая проделка, приём, ухищрение) — ловкий, эффектный приём, неожиданный поступок, производящий большое впечатление. Так, акробаты и гимнасты в конном цирке искусно исполняют сальто, стойки и прыжки в различных комбинациях. Иллюзионисты показывают исчезновение и таинственное появление предметов, людей и животных. Клоуны демонстрируют комические трюки, построенные на неожиданном или контрастном действии, вызывающем смех.

Другим выразительным средством создания циркового образа является *эксцентрика* (от лат. *ex* — из и *centrum* — центр) — острый комедийный приём изображения действительности, основанный на осознанном нарушении логики поведения персонажей, последовательности и взаимосвязи изображаемых событий и явлений. Нередко в этом случае предметы наделяются несвойственными им функциями. Так, музыкальные эксцентрики



Музыкальные
эксцентрики
Растелли. 1976



Клоун Бип. Этот образ создал французский мим Марсель Марсо

исполняют мелодии на пиле, сковородах, бутылках, метлах с натянутыми струнами и резонатором из бычьего пузыря.

Не меньшей выразительностью обладает и *пантомима* (от греч. *phantótimos* — всё воспроизводящий подражанием), в основе которой лежат пластика, жест и мимика. В цирковом представлении эта игровая форма является объединяющим началом, своеобразной сцепкой между выступлениями артистов, клоунадой и интермедиями. Современный мим в совершенстве владеет телом, знает язык балета, он акробат, жонглер и драматический артист. Кроме того, он блестящий философ: его искусство обладает широтой обобщения, богат-

ством ассоциаций и оттенков настроения.

Искусство цирка синтетично по своей природе, а потому при подготовке представления задействованы люди многих профессий (режиссёры, сценаристы, художники, музыканты, хореографы и др.) и, конечно, артисты различных жанров и их разновидностей. Под *цирковым жанром* подразумевают исторически сложившуюся группу номеров, которую характеризуют определённые выразительные средства и только им присущие действенные признаки. Так, в жанре эквилибристики таким признаком является сохранение исполнителем равновесия при самом неустойчивом положении тела. В жонглировании — умение артиста в заданном ритме подбрасывать и ловить одинаковые или разнородные предметы.

Корни многих цирковых жанров восходят к древним народным играм, культовым обрядам, трудовым навыкам ремесленников и крестьян. К примеру, предшественниками гимнастов, виртуозно исполняющих упражнения на ремнях, считают шорников, проверявших таким способом крепость изготовленных подпруг. А приём вращения тарелок на бамбуковых тростях вырос из трудового навыка гончаров, которые так определяли правильность центровки изделий.

Среди основных цирковых жанров различают акробатику и атлетику, эквилибристику и гимнастику, жонглирование и дрессуру, клоунаду, иллюзионизм и музыкальную эксцентрику. Среди цирковых жанров есть так называемые оригинальные номера, которые не относятся ни к одному из основных жанров. К ним принадлежат мнемотехника, фигурное катание на роликовых коньках, сверхметкая стрельба, игра хлыстами и хула-хупами. Конечно, у вас наверняка есть свой любимый жанр циркового искусства, о котором вы знаете почти всё, но мы предлагаем вам поближе познакомиться и с другими жанрами.

Родиной **акробатики** (от греч. *acrobatéō* — поднимаюсь вверх) считается Древняя Греция, где особое значение придавалось физическому совершенству личности. В основе этого жанра лежит мастерское владение телом, хорошее развитие мускулатуры. Уже в те далёкие времена акробаты умели стоять на голове, ходить на руках, прыгать с шестом и сквозь обруч, унизанный острыми мечами, переворачиваться вдвоём назад через спину, исполнять сальто-мортале. Почти все трюковые комбинации в современной акробатике держатся на двух главных элементах — сальто и стойке на руках. Без сальто не обойтись в работе с трамплином, батутотом, подкидными досками, в икарыйских играх и плечевой акробатике.

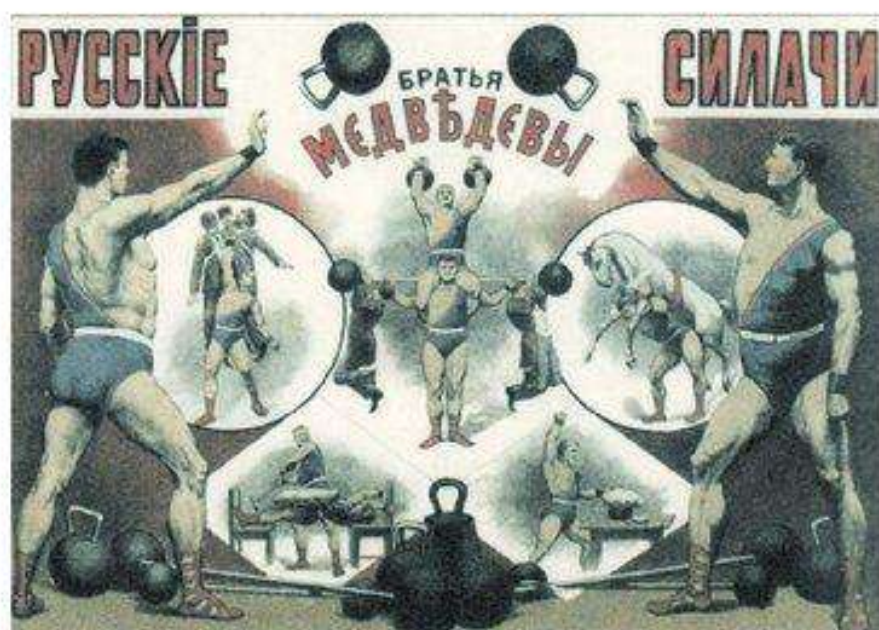
Некоторые разновидности акробатики (силовая, прыжковая) получили распространение и в спорте. В отличие от спортивной цирковая акробатика служит созданию художественного произведения, в котором каждый акробатический элемент не самоцель, а средство выражения художественного замысла.

Атлетика (от греч. *athlētikós* — свойственный борцам) — жанр циркового искусства, заключающийся в демонстрации в художественной форме незаурядной физической силы человека. Чем только ни удивляют зрителей атлеты: поднимают эки-



Средневековые акробаты.
Миниатюра из рукописи. XIV в.
Британская библиотека, Лондон

Цирковая афиша.
1889



пажи с грузом, гнут монеты, ломают деревянные балки, разрывают якорные цепи, поднимают зубами пушечный ствол, сгибают в дугу железный лом, разрывают подкову, жонглируют штангами, ядрами и пудовыми гирями, забивают незащищённой рукой в доску гвозди!.. Некоторые трюки исполняются с так называемым живым весом — людьми или крупными животными. В силовом аттракционе «Русский богатырь» Н. Жеребцов легко тянул возок с 15 девушками, держал на груди карусель с людьми, а в финале, стоя на помосте, приподнимал платформу с двумя быками (свыше 900 кг). Нет предела силовым возможностям атлетов! Показ недюжинной силы, осуществляемый образными средствами, делает атлетические номера подлинными произведениями циркового искусства.

Эквилибристика (от лат. *aequilibris* — находящийся в равновесии) — цирковой жанр, объединяющий одиночные и групповые выступления артистов, демонстрирующих искусство сохранения равновесия при неустойчивом положении тела на земле или различных снарядах. Издавна особое чувство равновесия требовалось при выполнении некоторых работ. Например, в Древнем Китае, чтобы проверить на прочность плетёные из джута канаты, их растягивали между деревьями, становились на них и подпрыгивали. Вот почему эти мастера считаются предшественниками артистов-канатоходцев.

В современном цирковом искусстве различают эквилибристику ручную, на канате и проволоке, на шаре, лестнице, ка-



*Л. И. Соломаткин.
По канату
(Канатоходка). 1866.
Государственный
музей изобразитель-
ных искусств
им. А. С. Пушкина,
Москва*

тушках и велосипеде. Канатоходец удерживает равновесие с помощью движений руками, в которых у него длинный балансирующий шест. Безусловно, эти выступления на большой высоте без лонжи и страховочной сетки сопряжены с большим риском, требуют от исполнителей исключительной отваги и высокого мастерства. На провисшей проволоке артист добивается равновесия мускульными усилиями ног, стремясь совместить точку опоры на проволоке с центром тяжести своего тела. Нагляднее всего эта специфическая особенность видна в ручной эквилибристике, где исполнитель удерживает равновесие в стойке на руках или на голове. Большой популярностью пользуются выступления эквилибристов на велосипедах различной конструкции. Они демонстрируют фигурную езду, успешно совмещая её с акробатическими трюками.

Жонглирование (от лат. *joculor* — шутить, забавлять) — вид художественной деятельности, основанный на умении в определённом ритме подбрасывать и ловить на лету разнообразные предметы. Например, используя распространённый на Востоке способ ношения груза на голове, китайцы создали оригинальный номер — жонглирование тяжёлыми фарфоровыми вазами.

Жонглирование отличается многообразием форм, стилей, технических приёмов и реквизита. В современном жонглировании различают два основных художественных направления: классическое и бытовыми предметами. Подлинной вершиной жанра



Артист Цирка дю Солей. Канада

является классическое жонглирование, когда артисты работают с мячами, палочками, факелами, тарелками, кольцами, булавами. Удобная форма этих предметов позволяет исполнителям оперировать большим их количеством. Жонглирование *бытовыми предметами* (шляпами, бильярдными киями, подсвечниками, сигарными коробками) рассчитано на эпатаж и изысканную салонную публику. Работу этих артистов отличает искромётный темп, комбинационность, неожиданные связки между трюками.

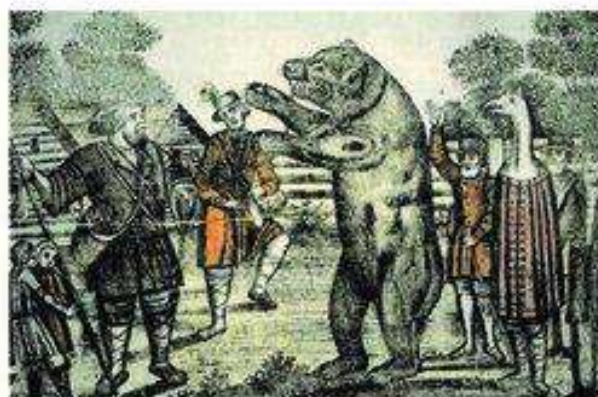
Отдельную жанровую разновидность представляют номера *групповых жонглёров*, перебрасывающих

предметы друг другу (вперекидку). Нередко номера представляют собой синтез жонглирования и национальных танцев. Так, персидские танцовщицы во время танца удерживают на голове и в руках сосуды, наполненные жидкостью.

Дрессура (от фр. dresser — выправлять, обучать) — жанр циркового искусства, связанный с приручением и подготовкой животных к публичной демонстрации трюков на манеже. Дрессировка сводится к выработке у животных путём длительной тренировки стойких условных рефлексов, заставляющих их определённым образом реагировать на сигнал дрессировщика



В Марьиной роще. Лубок. 1858



«А ну-тка, Мишенька Иваныч». Лубок. 1878

(ранее — укротителя). Непременным условием искусства дрессуры является тщательное изучение артистами характеров и повадок животных, поиски индивидуального подхода к каждому из них.

Истоки дрессуры уходят в глубокую древность, когда странствующие комедианты выступали с животными на улицах городов во время народных гуляний или при дворах знати. Постепенно сформировалось то многообразие видов дрессуры, которое наверняка известно каждому из вас: дрессировка хищных зверей, домашних и экзотических животных, лошадей, птиц. Представители известной цирковой династии Дуровых, например, дрессировали слонов, бегемотов, морских львов и котиков, моржей, кенгуру, обезьян и верблюдов. Домашние животные (свиньи, собаки и кошки) в цирке Дуровых успешно разыгрывали мини-спектакли и комические сценки. Одной из вершин в дрессуре стал «Медвежий цирк» В. И. Филатова. Выступавшие в нём животные «овладели» всеми цирковыми жанрами и многими видами спорта.

Клоунада — цирковой жанр, представляющий собой выступление артистов в комическом образе-маске и являющийся органической частью циркового представления. Клоунское антре (изначально так называлось первое появление клоуна на манеже во время представления) — это самостоятельный номер цирковой программы.

Быть хорошим клоуном очень непросто, так как кроме чисто артистических данных он должен обладать талантом импровизации, уметь делать на манеже трюки, быть находчивым,



На манеже — Юрий Никулин. Цирк на Цветном бульваре. 1970-е. Москва

умным и одновременно смешным. Клоун должен поддерживать контакт с публикой до самого конца представления. Выступая с репризами между отдельными номерами, он использует приёмы буффонады, эксцентрики, гротеска и пародии, виртуозно исполняет танцевальные па, в совершенстве владеет искусством живого слова, сатирических намёков и перевоплощения.

Шут, клоун, паяц — старинный персонаж народных ярмарочных представлений и комических сценок. Это человек из простонародья, выходец из самой гущи народной среды. Сила его эмоционального воздействия на публику заключается в сатире, юморе, шутке и буффонаде. На арене клоун может изображать кого угодно: растяпу и неряху, дурака и разгильдяя, элегантного аристократа и жизнерадостного затейника.

В классической клоунаде выступают традиционные типы и маски. Наиболее популярной среди них является молодчик в широких брюках и клетчатом пиджаке, заплаты которого сияют всеми цветами радуги. Нос у него картошкой, линия рта подчеркнута цветной рамкой, два больших белых пятна намалёваны вокруг глаз. Это — «рыжий» клоун. Клоунов на манеже обычно двое. У не унывающего ни при каких обстоятельствах весельчака и балагура «рыжего» есть партнёр — плаксивый неудачник «белый» клоун, которому жизнь постоянно преподносит неприятные сюрпризы. В настоящее время различают и другие типы клоунов: ковёрного (циркового конферансье), комика-дрессировщика, музыкального эксцентрика.



И. Босх. Фокусник. 1475—1480.
Муниципальный музей,
Сен-Жермен-ан-Ле, Франция

Содержанием искусства *иллюзионизма* (от фр. *illusionner* — вводить в заблуждение) является демонстрация замысловатых появлений, исчезновений, перемещений различных предметов, животных и людей. Тонкое и сложное искусство фокусников (от нем. *Hokusfokus* — ловкий приём, проделка), создающих иллюзию чудесных превращений, зиждется на быстроте и ловкости рук и применении специальной аппаратуры. Овладение этим искусством требует очень большого труда и терпения.

Успех фокусника зависит не только от изобретательности и оригинальности его трюков, но и от того, насколько изящно, легко и непринуждённо он их преподносит. В отличие от других цирковых профессий у фокусника нет права на ошибку: малейшая погрешность или оплошность грозит обернуться для него полным провалом. Техника исполнения должна быть абсолютно безупречна; если же ошибка всё же допущена, опытный маг и чародей превратит её в «запланированную» шутку, проявив при этом чувство юмора и находчивость.

Наибольшее развитие искусство иллюзионизма получило в странах Востока, в особенности Индии, Японии и Китае. Всемирную славу снискали индийские факиры — исполнители номеров, основанных на демонстрации нечувствительности тела к физической боли. Они прикасаются к раскалённому железу, прокалывают длинной иглой кожу, язык и щёки, ходят голыми ногами по острым гвоздям и осколкам стекла.

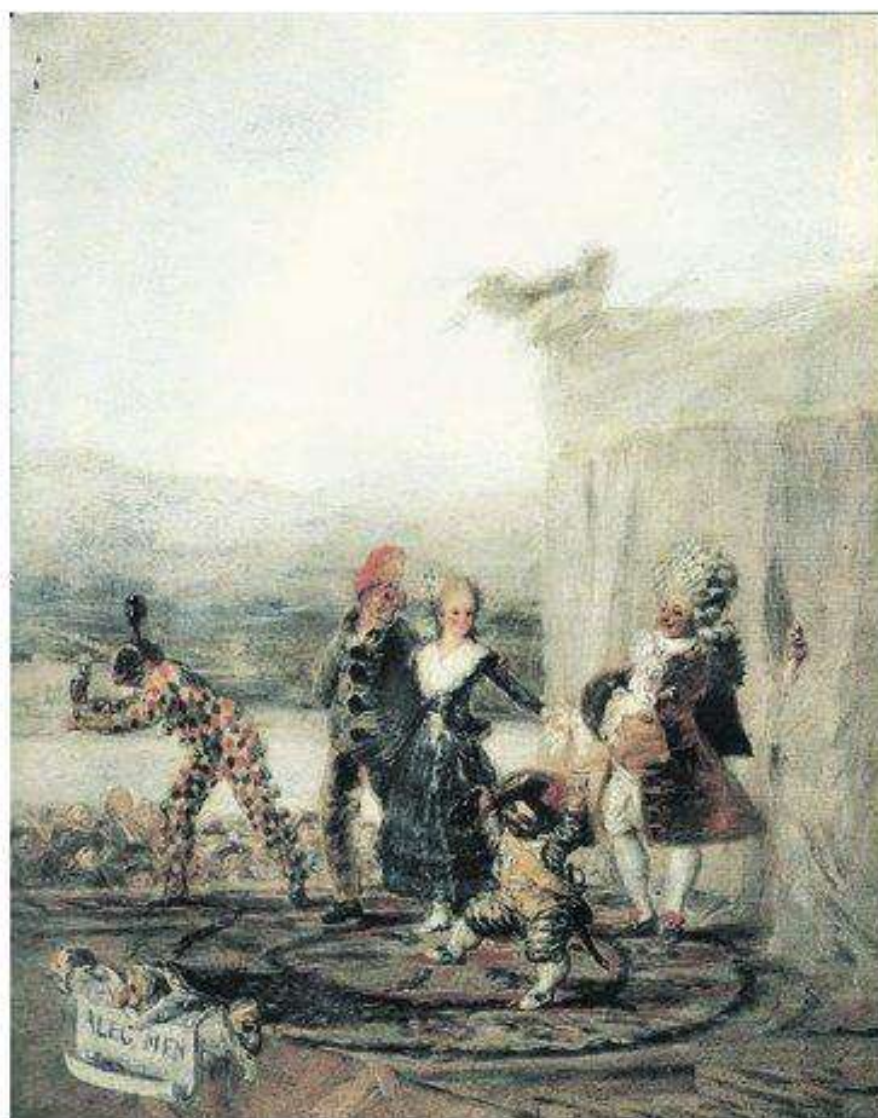
11.2. Искусство эстрады

Не менее универсален и другой вид зрелищного искусства, особенно популярный у публики, — *эстрада* (от лат. *strada* — возвышенная площадка, помост). Её отличительными признаками являются яркая, праздничная зрелищность, занимательно-развлекательное начало, импровизация и лаконизм, лёгкая приспособляемость (мобильность) к различным условиям публичной демонстрации, кратковременность действия. Ограниченность во времени предполагает предельную концентрацию художественных выразительных средств. Вот почему на эстраде широко используются гипербола, гротеск, буффонада, эксцентрика. Отсюда — яркость, преувеличенность деталей, быстрота актёрского перевоплощения.

Выразительные средства эстрады более разнообразны, чем в других зрелищных искусствах, и используются они в самых неожиданных и необычных сочетаниях. Эстраду также отличают открытость актёрского искусства, принципов внешнего оформления, способов общения с публикой.

Основу эстрадного искусства составляет его величество *номер* — короткое по времени и законченное по форме выступление одного или нескольких артистов, объединённое конферан-

*Ф. Гойя. Бродячие
комедианты. 1793.
Прадо, Мадрид*



сом или несложным сюжетом. Любой концертный номер строится по законам драматургии: у него есть своя экспозиция, завязка, кульминация и развязка. Последовательность, «монтаж», номеров составляют суть любой концертной театрализованной программы или эстрадного спектакля.

Корни эстрады уходят в глубокое прошлое, прослеживаются в искусстве Древнего Египта и Античности. Её элементы имелись в выступлениях странствующих комедиантов. В современных формах искусство эстрады складывалось в Западной Европе на протяжении XIX в. Прообразами современного эстрадного искусства считаются парижские кафе-концерты, развлекавшие публику острыми и злободневными номерами, и лондонские мюзик-холлы, использовавшие танцы, комические песни и цирковые номера. Особую известность у публики имели мюзик-



Э. Мане. Бар
в Фоли-Бержер.
1881—1882. Галерея
Курто, Лондон

холл «Альгамбра» в Лондоне, «Фоли-Бержер», «варьете-зал» «Мулен Руж» («Красная мельница»), артистическое кабаре «Ша нуар» («Чёрный кот») в Париже.

В России особенно популярными были *дивертисменты* — небольшие концертные программы, которые давались в театрах перед началом или после окончания основной пьесы. Дивертисменты, представлявшие собой сборные концерты, включали русские песни и арии из опер, джазовые композиции, классические и народные танцы, куплеты из водевилей, стихотворения, рассказы и пародии в исполнении актёров. В настоящее время дивертисменты уступили место праздничным гала-концертам.

Эстрада многолика и разнообразна: она включает в себя разговорные жанры, песню, джаз, танец, пантомиму, пародию и кукольные номера. Не меньшее разнообразие наблюдается и внутри самих эстрадных жанров. Так, в песенном творчестве это романс, баллада, бардовская и народная песня и др., а также способы исполнения (сольное и ансамблевое). Среди разговорных жанров различают конферанс, интермедию, сценку, рассказ, монолог, фельетон. Распространённая на эстраде пародия может быть разговорной, вокальной, музыкальной и танцевальной.

Разнообразно и зрительское восприятие этого искусства. Для одних эстрада — это «Битлз» («The Beatles»), «Куин» («Queen»), «Пинк Флойд» («Pink Floyd»), Майкл Джексон (Mi-



Группа «Битлз»



Майкл Джексон

chael Jackson). Для других отечественные рок-группы и исполнители — «Машина времени» и «Любэ», Виктор Цой, Алла Пугачёва и Валерий Леонтьев. Кто-то любит выступления Михаила Жванецкого, Геннадия Хазанова и Максима Галкина, а кто-то — шоу-спектакли Вячеслава Полунина, брейк-данс, шоу-балет «Тодес» Аллы Духовой. Различны и формы существования этого искусства: концерт на огромной сценической площадке, театрализованная программа во Дворце спорта, спектакль в Театре миниатюр или Театре эстрады, в мюзик-холле. И в каждом случае численность и состав аудитории определяют особенности живого эстрадного действия.

Эстрада — синтетическое искусство, в создании которого участвует множество людей самых различных профессий. Это поэты, композиторы и аранжировщики, операторы, звуко- и светорежиссёры, хореографы, костюмеры и техники. В современных условиях, когда расширяется сфера развлечений, основная ставка делается на тесную связь с научно-техническим прогрессом. Сегодняшние массовые эстрадные шоу невозможно представить себе без визуального оформления и технического оснащения. Световые, голографические, пиротехнические эффекты, полиэкраны, масштабные сценические сооружения, мобильные декорации, мощные звукоусилительные системы — всё это призвано оказывать впечатление на зрителя и определя-



Лазерные спецэффекты в эстрадном шоу

ет во многом успех представления. Специалисты по оформлению эстрадного шоу становятся практически равноправными его участниками.

Но главная фигура на эстраде — это конечно же артист, который создаёт яркие и выразительные сценические образы и непосредственно общается со зрителем. Вступая в личный диалог со зрителем, каждый артист находит индивидуальные формы самовыражения, которые зависят от жанра. Так, затрагивая злободневные темы общественной жизни в разговорном жанре, он делится своими мыслями и настроениями, открывает зрителям свою душу. Вокальные номера лучших эстрадных артистов — это всегда искренний диалог, маленькие новеллы, доверительное обращение к чувствам слушателей.

Нередко выступающие на эстраде артисты используют так называемую маску — определённый образ, рождённый художественным воображением, отличающийся постоянством характера. Но под какой бы маской ни скрывался артист, он непременно стремится включить зрителей в действие, сделать их своими единомышленниками и друзьями.

Хотя эстрада предназначена для отдыха людей, для отвлечения их от повседневных забот, создания у них хорошего, праздничного настроения, за её внешней лёгкостью, весёлостью нередко скрывается серьёзное содержание. Чем талантливее ар-



А. И. Райкин исполняет одну из своих миниатюр

тист, чем выше его мастерство, тем лучше ему удаётся заключить важную, серьёзную мысль в лёгкую форму. Примером такого высокого мастерства служило сатирическое искусство **Аркадия Исааковича Райкина** (1911—1987), создавшего на эстраде более тысячи эксцентрических, лирических и трагикомических ролей. В течение нескольких минут перед зрителем могла пройти целая жизнь персонажа, и всякий раз она была освещена собственным отношением к ней великого артиста.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Существует мнение, что современные зрелищные искусства не являются способом познания жизни и проявления творческих интересов человека. Они лишь втягивают общество в мир иллюзий, отвлекают от проблем реальной жизни. Что вы думаете по этому поводу? Насколько позитивно (негативно) влияние зрелищных искусств на человека? В чём их преимущества и опасность для духовного развития личности? Как противостоять низкопробной массовой культуре?

2. Насколько правомерно считать цирк искусством? Есть немало людей, полагающих, что цирк — это не более чем спорт плюс специфический театр. Что общего и в чём различие между цирком, спортом и театром? В чём проявляется образная природа и зрелищная основа цирка? В чём и как выражается его специфика? В чём причины популярности циркового искусства?

3*. Познакомьтесь со свидетельством известного жонглёра М. Труцци (1904—1974) о том, как рождается цирковой номер:

«Я репетирую по пять часов в день. Я делаю баланс тридцатью мячами. Я бросаю девять тарелок. И я никогда не показываю ничего этого на манеже на представлении. Я боюсь, что зрители вместо обычных аплодисментов наградят меня «мешком гороха». Напряжение артистов передаётся зрителям, а ведь они... пришли отдыхать, развлекаться, а не портить себе нервы из-за каждого лишнего мяча. Я стараюсь работать так, как нужно широкому зрителю. Бодро и весело».

Как бы вы прокомментировали эти слова? О какой специфике работы циркового артиста говорит Труцци? Сравните его работу на манеже с выступлением спортсмена или игрой актёра на театральной сцене. Как вы понимаете смысл слов о том, что, в каком бы жанре ни работал цирковой артист, он прежде всего артист, а уж потом акробат, жонглёр или дрессировщик? Каковы слагаемые успеха артиста в цирке?



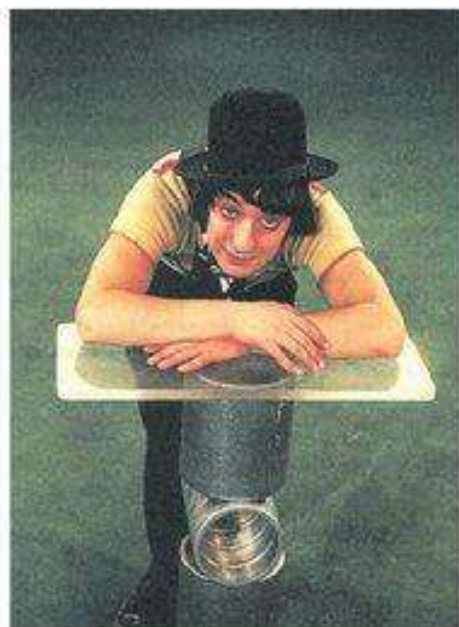
Джазовый оркестр
Л. О. Утёсова. 1938

4*. В своей книге «С песней по жизни» известный эстрадный исполнитель Л. О. Утёсов (1895—1982) писал: «Эстрада — понятие, трудно поддающееся точному определению. Но она, несомненно, настолько иногда близка к театру, что разницу провести почти невозможно». Что роднит драматическое искусство театра и эстрады? Что общего у эстрады с другими видами искусства? В чём специфика эстетического воздействия эстрады на зрителя? Как вы понимаете смысл слов о том, что на эстраде «одна кепка или очки могут сыграть роль целой декорации, дав точное обозначение места действия и эмоциональный сигнал зрителю, чего ему ожидать: фарс, драму, клоунаду»? Поясните свой ответ конкретными примерами.

Творческая мастерская

1. Подготовьте презентацию, посвящённую одному из цирковых театров мира: «Цирку Солнца» («Cirque du Soleil», Канада), циркам Китая, Цирку Фрателлини (Франция), Цирку Никулина на Цветном бульваре (Москва), Большому государственному цирку (Санкт-Петербург) и др. (по выбору). Отрадите в ней лучшие страницы его истории, наиболее известные номера прославленных артистов. Подберите интересные видеосюжеты и включите их в презентацию. Для выполнения этого задания предлагаем воспользоваться материалами сайта «В мире эстрады и цирка» (<http://www.ruscircus.ru/>).

2*. Французский писатель О. Бальзак утверждал, что в его глазах никакая балерина не может сравниться по грации и изяществу с лучшей цирковой наездницей. Приходилось ли вам наблюдать за выступлением этих артистов? Какое впечатление они произвели на вас? Почему. Рассмотрите картину французского художника-постимпрессиониста Ж. Сёра «Цирк» (с. 141 учебника). Как в ней передана общая атмосфера циркового представления? Какими выразительными средствами художнику удаётся подчеркнуть мастерство цирковой наездницы?



Клоун-мим Леонид
Енгибаров

3. Представьте, что вам поручено составить программу циркового представления. В какой последовательности и почему вы бы её выстроили? Не забудьте, что цирковое искусство имеет свою драматургию, а представление — свой сюжет. В каждом композиционно продуманном представлении есть завязка, кульминация и развязка, конфликтующие между собой положительные и отрицательные персонажи. Как вы стали бы учитывать контрастную смену жанров, сопоставлять драматические и комические моменты? Помните, что отдельные удачные номера не являются гарантом успешности циркового представления и целостности впечатления от него. Поясните своё решение, опираясь на собственный зрительский опыт.

4. Познакомьтесь с творчеством замечательного клоуна-мима Л. Г. Енгибарова (1935—1972), создавшего новое амплуа в цирке — «грустный клоун». Посмотрите в записи некоторые из его выступлений (сайт «Белая маска» — <http://www.whitemask.ru/>). В чём, по-вашему, заклю-

чаются особенности его мастерства? Вот как вспоминал об этом артисте Ю. В. Никулин: «Он потрясающе владел паузой, создавая образ чуть-чуть грустного человека, и каждая его реприза не просто веселила, забавляла зрителя, нет, она ещё несла и философский смысл. Енгибаров, не произнося ни слова, говорил со зрителями о любви и ненависти, об уважении к человеку, о трогательном сердце клоуна, об одиночестве и суете. И всё это он делал чётко, мягко, необычно».

Как вы думаете, что имел в виду В. С. Высоцкий, так сказавший о Енгибаре в одном из своих стихотворений:

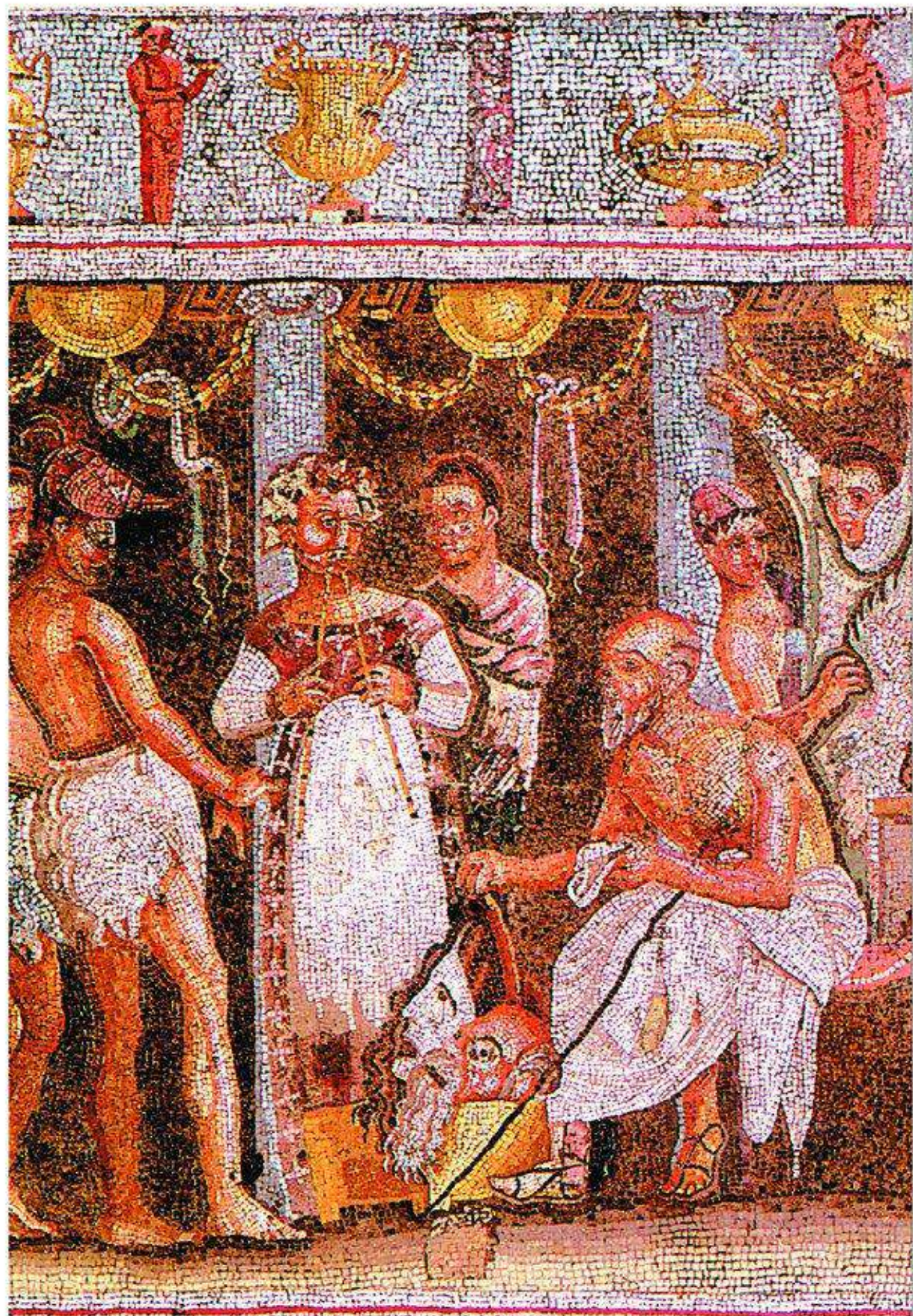
Ну а он, как будто в воду канув,
Вдруг при свете, нагло, в две руки
Крал тоску из внутренних карманов
Наших душ, одетых в пиджаки?

5. Существует точка зрения, согласно которой досуг, отданный только развлечениям, — это время, украденное у жизни. Что вы думаете по этому поводу? Поясните и обоснуйте свою позицию. Припомните имена известных эстрадных исполнителей любого жанра. Попробуйте объяснить, как и почему они достигли вершин успеха? Что необходимо для появления звезды на эстраде? Какой у неё должен быть имидж? Какие советы вы бы дали будущей звезде эстрады?

Темы проектов, презентаций или сообщений

«Зрелищные искусства как важнейшая сфера духовной жизни общества»; «Особенности влияния зрелищных искусств на жизнь человека и общества»; «В чём своеобразие зрелищных искусств»; «Основные тенденции в развитии зрелищных искусств»; «Зрелищные искусства и культура зрелищ»;

«Всякое ли зрелище можно назвать искусством?»; «Истоки циркового искусства»; «Развитие цирковых жанров в Средние века и в эпоху Возрождения»; «Истоки и развитие циркового искусства на Руси»; «Является ли цирк искусством?»; «В чём причины популярности циркового искусства?»; «Нужны ли цирку (эстраде) драматургия и режиссура?»; «Цирковые (эстрадные) жанры: специфика, история, выдающиеся имена»; «Мой любимый жанр в цирке (на эстраде)»; «Эстетика циркового искусства»; «Пародия, гротеск и эксцентрика в цирке (на эстраде)»; «Искусство цирковой пантомимы»; «Маски выдающихся клоунов мира»; «Искусство цирковой пантомимы», «Выдающиеся достижения советского (зарубежного) цирка»; «Причуды «грустного мима» (Л. Г. Бягбаров)»; «Основные вехи развития эстрадного искусства»; «Специфика эстрадного искусства»; «Что роднит эстраду с другими искусствами»; «Творчество А. И. Райкина (других исполнителей — по выбору)»; «Секреты создания эстрадного номера»; «Современные тенденции развития эстрадного искусства»; «Проблемы современного шоу-бизнеса».



III

«Под сенью дружных муз»

12. Изобразительные искусства в семье муз

Давно подмечена тесная связь между изобразительными искусствами — живописью, графикой и скульптурой. Их главная задача — изображать мир во всей его полноте и многообразии. В жизни человека они играют важнейшую роль — участвуют в создании материальной среды для его существования. Их характерной особенностью является визуальное восприятие предметов и явлений реальной действительности, запечатлённых в образной форме на плоскости или в пространстве. Всем этим искусствам недоступна прямая передача времени.

Вместе с тем между изобразительными искусствами имеются существенные различия. Каждое из них изображает окружающий мир с помощью своих специфических средств выразительности и техник. У каждого художника — свой особенный стиль и почерк, излюбленные приёмы творчества. Не менее интересные связи существуют между изобразительными искусствами и танцем. Именно об этом мы и предлагаем поговорить в этой главе.



*Б. К. Растрелли. Портрет
Петра I. 1723. Государственный
Эрмитаж, Санкт-Петербург*

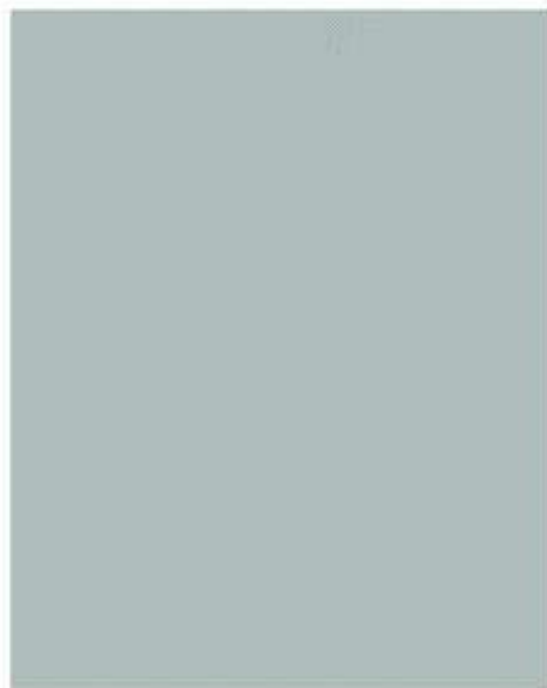
12.1. Содружество изобразительных искусств

Какими способами и средствами живописец, график и скульптор добиваются выразительности зримого художественного образа? В каждом из видов изобразительного искусства эти способы и средства имеют свои особенности, которые во многом определяются материалами и техникой исполнения. Например, картина, написанная маслом, и прозрачная акварель вызывают у зрителя разные ощущения и настроения. Лёгкий, стремительный рисунок, выполненный карандашом, и гравюра на дереве или металле также воспринимаются нами по-разному. Сверкающий мрамор, зернистый гранит или тёмная бронза в скульптуре способны вызывать различные чувства. Не менее важную роль играют размеры произведения. Так, масштабное полотно, занимающее всё пространство стены в музее, и огромный монумент на площади города воспринимаются как нечто значительное и грандиозное. А вот небольшая фарфоровая статуэтка или миниатюрный портрет Пушкинской эпохи предназначены для камерного восприятия.

Что же объединяет, например, такие два искусства, как *живопись и графика*? По своему содержанию и форме, задачам и

методам они имеют немало общего. В отличие от скульптуры, произведения которой обладают реальными объёмами, живопись и графика существуют на плоскости (холсте, бумаге, стене). На протяжении веков многие поколения художников вырабатывали способы, приёмы, позволяющие создавать плоскостное изображение, кажущееся реальным. В отличие от живописи, графика не стремится заполнить всё пространство, а, наоборот, создаёт его. В этом графика чем-то похожа на музыку: свойственные ей паузы играют большую эмоциональную роль.

Мир графики — это мир двухмерный, расположенный на пло-



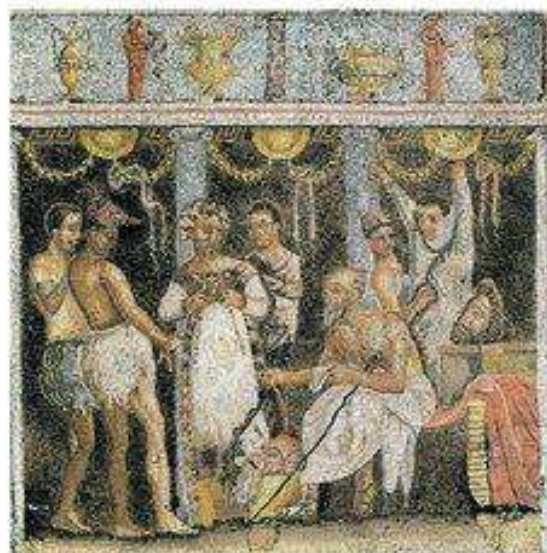
В. Г. Перов. Шарманщики. Бумага, карандаш. Частное собрание, Москва

скости. Если графика и создаёт впечатление трёхмерного пространства посредством перспективы, то эта перспектива линейная, а не воздушная, которая достигается в живописи. Обращаясь к воображению зрителя, художник-график может ограничиться беглым впечатлением, условным обозначением предмета или даже намёком на него. Незаконченность, лаконизм, ёмкость образов в графике служат важнейшими средствами художественной выразительности.

Вплоть до эпохи Возрождения между графикой и живописью не было видового различия: живопись воспринималась как «раскрашенная графика», оперирующая контурной линией и локальным цветом. Ведущим, универсальным началом для всех видов пластических искусств оставался рисунок, о чём свидетельствовал великий Микеланджело: «Рисунок... есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки».

Первоначально человек мог запечатлевать лишь очертания и пластические формы предметов, а вот различать, воспроизводить цвет и его оттенки он научился далеко не сразу. В древние эпохи и в Средние века графическое восприятие, основанное на условных формах видения и тяготеющее к повествовательности, было преобладающим (вспомните фрески Древнего Египта, фрески и мозаики Древнего Рима). Поэтому тогда создавались не столько графические (в нашем современном понимании), сколько монументально-живописные, символические композиции.

Открытие пространственной перспективы в эпоху Возрождения дало возможность ощутить не только форму, но и цветовые соотношения предметов в окружающей среде. Это обстоятельство привело к выделению живописи в отдельный вид искусства, а графика надолго стала для неё вспомогательным средством (искусством эскизов и зарисовок). Вот почему на протя-



Актёры, готовящиеся к представлению. Мозаика в доме поэта-трагика. 80 г. до н. э.
Национальный музей, Неаполь



П. Синьяк. Сосна Верто.
Сен-Тропе. 1909. Государственный
музей изобразительных искусств
им. А. С. Пушкина, Москва

жении длительного времени её называли «служанкой живописи».

Ситуация изменилась лишь к концу XIX в., когда использование новых технических и художественных приёмов заставило увидеть в графике самостоятельный вид искусства. Окончательный процесс размежевания живописи и графики завершили *импрессионисты*, выдвинувшие на первый план цветосветовые соотношения изображаемых предметов в воздушной среде. В отличие от старых мастеров они наносили краски на холст быстрыми мазками, их не интересова-

ла тщательная прорисовка деталей или чёткость рисунка, главное — передать общее впечатление от увиденного. Постепенно в их творчестве живопись обрела независимость от рисунка, бывшего ранее главной целью изображения. Например, дерево на полотне могло быть изображено пятнами, форма и цвет которых не имели ничего общего с реальными. Конечно, «расшифровывать» эти изображения было очень затруднительно, но, похоже, авторов это несколько не беспокоило. По их мнению, чтобы понять истинный замысел художника, вполне достаточно контекста.

Многолетнее изучение выразительной возможности цвета в передаче света и зависимости цвета предметов от характера освещения привели художника **Клода Моне** (1840—1926) к идее создания цикла работ — вариаций одного и того же мотива, меняющегося в зависимости от освещения. Глядя на картины из цикла «Лондон. Парламент», физически ощущаешь густую пелену тумана, окутывающую пространство города. Сквозь неё проступают величественные очертания неоготической архитектуры, лишённые материальности. Здание парламента превращается в бесплотный силуэт, едва отличимый от своего отражения в воде. Для усиления призрачности здания Моне нарочито деформирует его пропорции и зрительно удлиняет высоту центральной башни. Размытость форм, отсутствие границ между небом и водой Темзы, искрящейся рыжевато-багровыми блика-



К. Моне. Лондон.
Здание Парламента.
Эффект тумана. 1903.
*Музей изящных
искусств, Флорида,
США*

ми солнца, здесь особенно очевидны. Живопись картин этого цикла условна, художник не акцентирует внимание зрителя на конкретных деталях. С задачей создать увиденный им сиюминутный образ города, открыть красоту лондонских туманов Моне справился блестяще.

К концу XIX в. произошло окончательное размежевание графики и живописи. Но к какому виду искусства отнести множество самостоятельных произведений, созданных в технике акварели, гуаши или пастели?

При всей своей живописности техника *акварели* тяготеет к графическому способу изображения. Так что отнесение акварели к графике имеет под собой достаточно веские основания. Акварель требует от художника определённой быстроты работы и не допускает, подобно масляной живописи, скрупулёзной отделки деталей и многослойного покрывания поверхности. Такой способ работы требует особой экономной обобщённости. Акварель прозрачна, и это придаёт условность изображению (зритель понимает, что перед ним традиционный графический материал — белый фон бумаги). В акварель, выполняемую кистью, часто вводится рисунок пером или карандашом, а её специфические приёмы (размывы и затёки) создают эффект подвижности, трепетности изображения.



А. В. Фонвизин. Сын.
Акварель. 1940

Акварель — один из самых поэтичных видов живописи и графики. Акварелью можно передать богатейшую красочную палитру мира, трепетное дыхание чувств и настроений человека. Её отличает особо тесное родство с другими видами искусства. Лирическую, полную светлых, ясных образов литературную зарисовку или новеллу часто называют акварелью. С ней нередко сравнивают и музыкальное сочинение, чарующее нежными, прозрачными мелодиями.

Взгляните на изумительные по красоте произведения живописца и графика **Артура Владимировича Фонвизина** (1882—1973). Он работал преимуще-

ственно в технике акварели, строившейся у него на сочетании декоративных пятен. Творческая фантазия и воображение художника позволяли на листе бумаги передавать «неповторимый букет чувств и ощущений», выражать едва уловимые нюансы настроения.

Не случайно его акварели воспринимаются как своеобразная «импровизация в стихах» (*Р. Р. Фальк*).

Фонвизин очень любил рисовать цирк. Все его произведения на эту тему пронизаны ощущением детской мечты, такой ясной, манящей и в то же время недостижимой и ускользающей. В них отсутствует какое-либо описание или рассказ, автор даёт зрителю простор для его собственного творческого воображения. Чаще всего в центре листа он помещает лёгкий силуэт лошади, на которой в свободной позе сидит или стоит наездница. Пятна фигур, предметов окутаны лёгкой дымкой, они то расплываются и ис-



А. В. Фонвизин. Цирк. Наездница. Акварель. 1931. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

чезают, то вновь возникают в пространстве. Но за этими призрачными формами ощущается сложный и бесконечный мир фантазии, настроения и чувства.

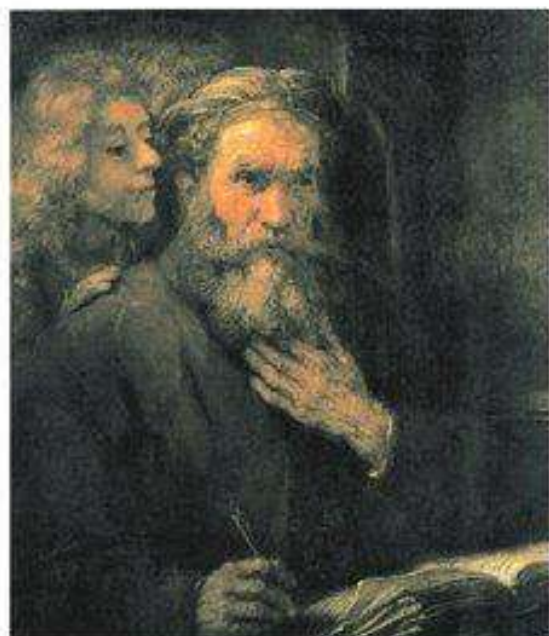
У живописи и скульптуры больше особенностей, которые сближают эти два искусства, чем тех, которые их разъединяют. Каждое из них располагает своими особыми художественными возможностями, каждое отвечает определённым эстетическим потребностям. Очевидное отличие всех разновидностей живописи от скульптуры заключается в сведении трёх измерений к двум, в проецировании изображения на плоскость. Живопись не создаёт предметы в реальном пространстве, а только создаёт оптическую иллюзию их существования. Конечно, сама по себе картина предметна и существует в пространстве. Но её предметность особая — это всегда лишь холст или доска, покрытые слоями краски. А вот в скульптуре изображение материально и всегда совпадает с самим предметом.

Сфера живописи — видимость. Скульптура лишь частично ориентируется на зрительное восприятие: воспринимать и создавать объёмные изображения можно с помощью осязания. Свойство живописи создавать образ видимого всегда было предметом спора о её месте в ряду других искусств. Например, Микеланджело отдавал предпочтение «вещественной» скульптуре перед «красивыми призраками», создаваемыми живописью. А вот Леонардо да Винчи видел в живописи «царицу искусств», способную улавливать всё многообразие связей предметов и явлений в природе.

Для скульптора исходным моментом являются реальные формы предмета, а для живописца — отражённый образ предмета, то, каким он его видит. Скульптор всегда стремится к более полному соответствию статуи природным формам, а для живописца натура — лишь толчок для творчества. Только в живописи можно в полной мере ощутить ценность мгновения, запечатлённого во всей полноте и красочности. Когда у французского художника Э. Делакруа спросили, какой предмет он



О. Домье. Ратапуаль.
1850. Лувр, Париж



Рембрандт. Святой Матфей и ангел. 1661. Лувр, Париж

хотел бы изобразить в руках воина, он ответил: «Я хотел написать блеск сабли». Не саблю, а блеск сабли... Положение скульптуры в этом отношении несколько иное: она не фиксирует трепетную и зыбкую изменчивость предметов. Для неё важнее — устойчивость и постоянство конструкций, пластичность, материальная вещественность объёмов.

Но в истории развития искусства нередко бывали и такие периоды, когда живопись и скульптура легко находили компромисс. В эпоху Возрождения живопись стремилась к пластичности и ося-

заемости форм. В эту эпоху живопись активно училась у скульптуры. Отсюда подлинный культ пластики в ренессансной живописи, статуарность фигур и барельефность композиций (например, в произведениях Тициана и Тинторетто). Эту тенденцию можно наблюдать и в последующие эпохи. Изображая кольцо с драгоценным камнем, Рембрандт в XVII в. подчас «лепит» этот камень краской. И сгусток краски сам светится удивительной красотой, подобно драгоценному камню, а иногда меняет характер своих переливов в зависимости от положения зрителя по отношению к картине.

В XIX в. были нередки ситуации, когда один художник соединял в себе талант скульптора и живописца. Характерный пример в этом отношении — творчество **Оноре Домье** (1808—1879). Очевидцы донесли до нас восторженный возглас знаменитого Родена, увидевшего статуэтку «Ратапуаль»: «Ах, Домье! Какой скульптор!» За несколько секунд из комка глины Домье мог несколькими нажатиями пальцев вылепить фигурку, усиливая характерные черты лица портретируемого. Затем он брал карандаш или кисть и создавал графический или живописный образ. Использование этого метода позволяло художнику отказываться от лишних деталей, упрощать, выделять главное посредством освещения и композиции. К сожалению, Домье не смог в полной мере реализовать свой талант ваятеля, но в живо-

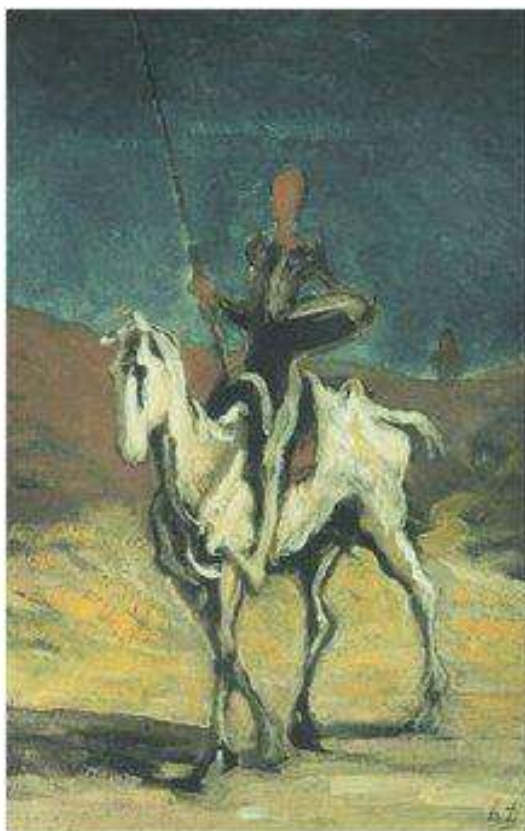
писи он добился удивительного эффекта «скульптурности» изображений.

В этом легко убедиться, рассмотрев картину «Дон Кихот». Изображение главного героя в ней предельно обобщено и лаконично, оно приобретает черты символа. Несколькими уверенными мазками кисти написаны фигуры всадника и коня. Большие цветовые пятна, чёткость изломанного рисунка усиливают ощущение отчуждённости и трагического одиночества Дон Кихота. Синий цвет символизирует знойное южное небо, жёлтый — выжженную солнцем пустынную местность. Гармоничность образа главного героя с пластично вылепленными формами и смелыми цветами делают эту картину подлинным шедевром, созданным художественными средствами трёх искусств — живописи, графики и скульптуры.

В XX в. ясная целостность зримого стала всё больше и больше дробиться, аналитически расчленяться. Резко изменился характер живописи, что проявилось в одностороннем внимании к форме. Живописцы уже не искали покоя и гармонии, а откровенно выражали драматические противоречия и гримасы времени. Особенно мощное воздействие на изобразительные искусства оказала фотография. Просто запечатлеть объект на память с помощью цвета и света могла теперь и она. Приходилось искать новые средства выразительности.

12.2. Изобразительные искусства и фотография*

С момента изобретения фотографии многие известные современники снисходительно отводили ей роль покорной служанки искусств. Вот как они говорили об этом:



О. Домье. Дон Кихот. 1865 или 1870. Новая Пинакотекa, Мюнхен

П. М. Шмельков.
Купец перед фотогра-
фом. Бумага, аква-
рель, итальянский
карандаш. Конец
1850-х — начало
1860-х. *Государ-
ственная Третьяков-
ская галерея,*
Москва



«...Фотография — холодный, но верный высчитывающий каталог» (В. В. Стасов «Фотография и гравюра», 1856);

«Если позволить фотографии заменить собой искусство... то она вытеснит или испортит всё, что сможет... А следовало бы её вернуть к исполнению её истинных обязанностей, каковые состоят в обслуживании наук и искусств, и она должна стать смиреннейшей служанкой» (Ш. Бодлер «Современная публика и фотография», 1859);

«Фотография — это всего лишь разоблачённая, лишённая образа природа. Если вы не находите того, что ищете в рисунках, сделанных людьми, то всё же красоты в любой дорожной обочине куда больше, чем во всех тех бумажках, напитавшихся солнцем, которые вы можете насобирать за всю вашу жизнь» (Д. Рёскин «Лекции об искусстве», 1870).

Как видим, фотографии с самого начала отказывали в способности быть искусством. То, что привлекало в ней учёных, отталкивало от неё художников. И всё же стремление осознать себя как вид искусства привело фотографию к «соревнованию» с другими искусствами.

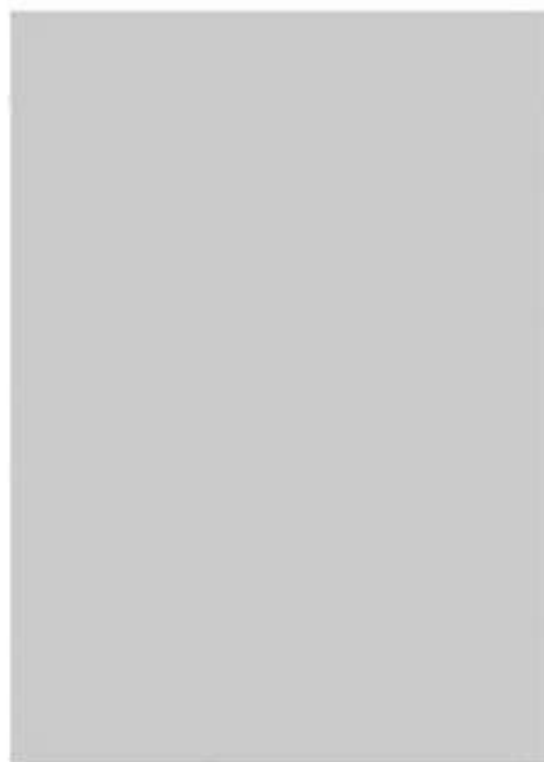
Попробуем разобраться, чем художественная фотография отличается от изобразительных искусств: живописи, графики, скульптуры. Правомерны ли нападки современников? Для этого обратимся к таблице, которая поможет нам понять различия, существующие между изобразительными искусствами и художественной фотографией. Наглядно это можно увидеть на при-

мере жанра портрета, с которым фотография сближается особенно тесно.

Живописный, графический, скульптурный портрет	Фотопортрет
Не является точной копией с модели. Даже если художник работает с натуры, он фиксирует в портрете наиболее характерное и индивидуальное	Документально достоверен, конкретен и точен
Художник обдумывает и создаёт портрет в течение длительного времени, возможно, за несколько сеансов	Фотохудожник, хотя и обдумывает детали будущего портрета, в момент съёмки фиксирует только одно-единственное мгновение в жизни человека
Художник не стремится к излишней фотографичности, то есть к максимальному сходству, а создаёт обобщённый, условный образ портретируемого	Фотохудожник не претендует на излишнюю «живописность» портрета

Действительно, как по-разному можно запечатлеть личность одного и того же человека! Чтобы убедиться в этом, обратимся к портретам русского писателя Л. Н. Толстого.

В живописном портрете, выполненном художником *И. Е. Репиным* (1844—1930), писатель запечатлён сидящим в кресле с раскрытой книгой в руках. Главное внимание сосредоточено на серьёзном лице и пронизательном взгляде умудрённого жизненным опытом человека. За три сеанса, в течение которых Толстой позировал художнику, Репиным был создан прекрасный психологический портрет творца и мыслителя. «Знаете, — говорил живописец, — пос-



И. Е. Репин. Л. Н. Толстой за работой. Карандаш. 1891. Музей Л. Н. Толстого, Москва



*П. П. Трубецкой. Л. Н. Толстой
верхом на лошади. Бронза. 1900.
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург*

ле его лица всякое другое лицо... скучно и нелюбопытно». Несомненно, автор стремился передать мимолётное состояние писателя. Видимо, тот только что читал книгу и вот на мгновение задумался, опустив её на колени. Контраст светлых и тёмных тонов, быстрые и стремительные мазки, монументальность позы и спокойствие жеста подчёркивают чисто живописное решение портрета. Кстати, известно, что в работе над портретом художник использовал фотографии Толстого.

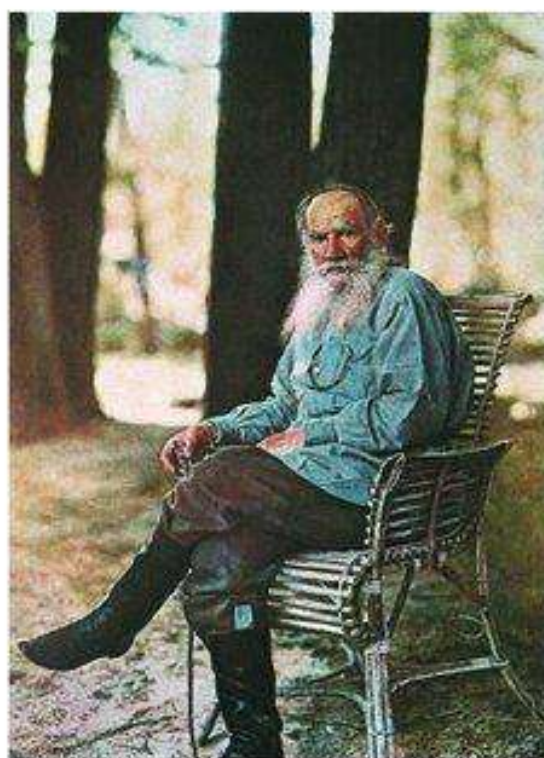
Иные художественные решения были предложены в скульптурном портрете работы *П. П. Трубецкого* (1866—1938). Хотя Толстой пози-

ровал, как он сам говорил, «сидел» для Трубецкого, автор не стремился к фотографическому сходству. Главный принцип своей работы скульптор сформулировал так: «Я не понимаю, как можно срисовывать портрет. Портрет не должен быть копией. В глине или на полотне я передаю идею данного человека, то общее, характерное, что вижу в нём». В бронзовом бюсте Толстого со скрещенными на груди руками он в полной мере воплотил этот творческий принцип. Ему действительно удалось уловить главное в личности писателя, создать «портрет души». Его свободная и экспрессивная лепка, небрежные мазки, оставшиеся следы пальцев и стеки, кажущаяся незавершённость наполняют работу динамикой и движением, как нельзя более точно передают внутреннюю силу и энергию личности писателя. А поэтому не случаен отзыв жены писателя С. А. Толстой: «Если когда-нибудь будут ставить памятник Льву Николаевичу, то ни одна из всех скульптурных работ всех, бравшихся за изображение Льва Николаевича, не передаёт настоящего его облика. Лучше других — маленький бюст со сложенными руками работы Трубецкого».

И, наконец, фотопортрет Л. Н. Толстого в Ясной Поляне, выполненный к юбилею писателя известным мастером *С. М. Про-*

кудиным-Горским (1863—1944) в технике цветной съёмки. Автор успешно использовал тот арсенал средств, которыми к тому времени располагала фотография. Удачно выбранные ракурс, фон и освещение, поза, бытовые детали и одежда позволили создать глубоко реалистический портрет творческого человека, погружённого в мир собственных мыслей. Внутренняя сосредоточенность, величие и простота внешнего облика отличают этот фотопортрет.

Как видим, при всей общности фотографии и пластических искусств, каждое из них сохраняет свою специфику, не подменяет друг друга и наиболее полно использует свои художественные возможности.



*С. М. Прокудин-Горский.
Л. Н. Толстой в Ясной Поляне.
Цветной фотопортрет. 1908. Москва*

12.3. Изобразительные искусства и танец

Красота танца, содержащая в себе элементы искусств временных (развёртывание во времени) и пространственных (рисунок движения), всегда была созвучна природе изобразительных искусств. На протяжении многих веков танец живёт в непосредственном общении с живописью, скульптурой и графикой. Общими для этих искусств являются такие средства выразительности, как пластика скульптурных форм, ритм, цвет, линия, силуэт, ракурс, эффекты освещения, композиционные структуры.

В танце гармония и красота движений человеческого тела находит своё высшее проявление. В свою очередь, мастера изобразительного искусства стремятся запечатлеть мимолётную красоту, динамику движения и форм хореографии. Пластика всегда была объединяющим началом этих искусств. Танец и графика позволяют выявить линейную пластику, танец и живопись — цветовую, танец и скульптура — объёмную.



*Скопас. Менада. IV в. до н. э.
Альбертинум, Дрезден*

ни спадающие тяжёлой волной на её плечи... Вся во власти стихийного порыва, охватившего её существо, она как бы парит в пространстве. Любуясь «Менадой» Скопаса, понимаешь справедливость

Танец нередко называют «движущейся скульптурой», показывающей красоту и выразительность человеческого тела, его динамику и экспрессию. Достаточно взглянуть на статую «Менада» древнегреческого скульптора Скопаса (IV в. до н. э.), чтобы убедиться в этом. Не перестаёшь удивляться, как камень в руках мастера превращается в живой художественный образ. Спутница бога Диониса менада показана в стремительном и страстном танце. Её движения порывисты и беспокойны. Сильно изогнутое тело, запрокинутая назад голова, распущенные волосы, ниспадающие тяжёлой волной на её плечи... Вся во власти стихийного порыва, охватившего её существо, она как бы парит в пространстве. Любуясь «Менадой» Скопаса, понимаешь справедливость слов греческого философа Аристотеля о сущности танца: «Ритмом, созданным совокупностью движений, пляска передаёт нравы, страсти, деяния».

Удивительным разнообразием отличается живописный пластический язык изобразительного искусства рубежа XIX—XX вв. Именно в эту эпоху искусство танца вплотную смыкается с новой изобразительной культурой, которая становится его верной помощницей. Многие художники стремятся по-новому осмыслить окружающую действительность и передать её при помощи особых художественных приёмов и изобразительных средств. В абстрактных композициях художников-авангардистов



Д. Северини. Голубая танцовщица. 1912. Частное собрание, Милан

ритм линий или цветовых пятен воспринимается как своеобразный танец, рождённый динамикой форм и их пластическими взаимоотношениями.

Мощным источником творческого вдохновения и фантазии мастеров изобразительного искусства стал балет. В лице художников он нашёл тонких интерпретаторов пластического рисунка танца, превосходно владеющих показом различных типов движения (мимолётного, длящегося во времени, статического). Стремление изобразительного искусства к воплощению балетной тематики и опора балета на образы графики, живописи и скульптуры — две стороны единого процесса. В переплетениях и взаимодействиях этих искусств — убедительное доказательство их нерасторжимого единства.

Памятники изобразительного искусства нередко являлись стимулом и источником вдохновения для разработки хореографических произведений. Таковы «античные» танцы **Айседоры Дункан** (1877—1927), опиравшиеся на традиции древнегреческого искусства. Идеалом знаменитой танцовщицы были «прекрасно естественные» движения античной пляски, простые движения ходьбы и бега. Начав с изучения античных образцов пластических искусств (вазовой росписи, скульптуры, изображений на фронтонах зданий и барельефах) в крупнейших музейных собраниях мира и городах Греции, она открыла для себя мир Эллады. Дункан не ставила перед собой цель добиться точного сходства с античным танцем. Художественные достижения Древней Греции она воспринимала во многом сквозь призму идей современности. Поэтому вдохновенные, выразительные и эмоциональные образы Дункан (она танцевала босая в лёгких, прозрачных, развевающихся туниках) призваны были не столько возродить безвозвратно ушедший мир античного танца, сколько выявить в нём созвучность с ключевыми настроениями современности.

Можно привести и другие примеры. Таковы хореографические миниатюры балетмейстера **Л. В. Якобсона** (1904—1975), которые начина-



А. Дункан в «античном» костюме. 1902

Сцена из балета
А. П. Петрова
«Сотворение мира».
Хореография
Н. Д. Касаткиной
и В. Ю. Василёва.
Мариинский театр,
Санкт-Петербург



лись и завершались позами, воспроизводившими известные скульптуры О. Родена «Поцелуй», «Вечная весна», «Минотавр и нимфа». Дуэтные танцы исполнителей создавали иллюзию «оживших скульптур», отличающихся выразительностью пластики и драматургической глубиной образов. А образ фавна в балете «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси, ставший дебютной партией В. Ф. Нижинского, был во многом навеян скульптурной пластикой.

Бывает и так, что балет отталкивается от образов живописи и графики. Так, уже не одно поколение зрителей с большим интересом смотрит балетный спектакль «Сотворение мира», поставленный балетмейстерами Н. Д. Касаткиной и В. Ю. Василёвым по мотивам сатирических рисунков французского художника Ж. Эффея.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. В чём проявляется общность изобразительных искусств? Докажите справедливость этого утверждения на конкретных примерах.

2*. Как известно, П. Пикассо называл скульптуру «комментарием к живописи». Как вы думаете, в чём правомерность такого утверждения? Поясните свой ответ на примере творчества П. П. Рубенса (Э. Делакруа, О. Домье — по выбору).

3*. В своём юношеском сочинении «Скульптура, живопись и музыка» Н. В. Гоголь, воспевая романтический гимн «трём чудным сёстрам», без которых мир был бы пустыней, так говорит о различии живописи и скульпту-

ры: «Всё неопределённое, что не в силах выразить мрамор, рассекаемый могучим молотом скульптора, определяется вдохновенно её кистью... Она берёт уже не одного человека, её границы шире: она заключает в себе весь мир; все прекрасные явления, окружающие человека, в её власти; вся тайная гармония и связь человека с природою — в ней одной. Она соединяет чувственное с духовным». Как вы прокомментируете эти слова писателя? С чем согласитесь, а по каким позициям возразите автору? Почему?

4. Танец издавна был объектом творчества художников, которые видели в нём воплощение красоты и пластики человеческого тела. Что объединяет изобразительные искусства и хореографию? Приведите примеры синтеза изобразительных искусств и танца. Для ответа на этот вопрос можете обратиться к картине П. Пикассо «Танец с покрывалом».

Творческая мастерская

1. Сравните живописное и графическое изображение дерева, сломанного бурей, выполненные Ж. Ф. Милле и О. Домье. Чем отличается подход художников к изображению одного и того же предмета? В чём вы видите живописность одного и графический характер другого произведения? Докажите свою точку зрения.



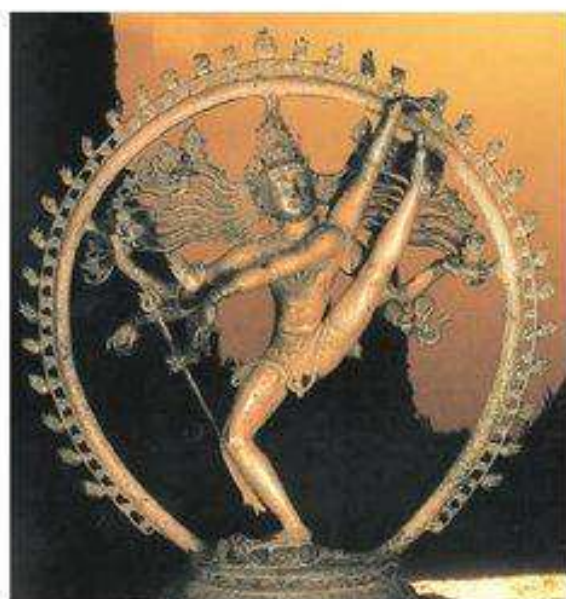
П. Пикассо. Танец с покрывалом. 1907. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ж. Ф. Милле. Буря. 1871—1872. Художественная галерея Йельского университета, США



О. Домье. Сломанное дерево. Литография. 1871



Танцующий Шива
(Шива Натараджа). XIV в. Индия

2*. Рассмотрите скульптурное изображение «Танцующий Шива» («Шива Натараджа») — «самое замечательное в мире изображение ритмического движения», по словам О. Родена. Как средствами скульптуры в нём переданы динамика движений и символический язык танца?

3. Познакомьтесь с творчеством французского художника Э. Дега, сумевшего в живописи передать характерные особенности искусства балета. Известно, что для достижения этой цели художник применял новые технические приёмы. Рассмотрите картины «Репетиция балета на сцене» и «Голубые танцовщицы». В какой мере удалось художнику в живописных полотнах воплотить душу танца?

Темы проектов, презентаций или сообщений

«В чём проявляется содружество изобразительных искусств»; «Культ пластики в живописи Ренессанса»; «Почему графика долгое время оставалась «служанкой живописи»?»; «Как импрессионисты завершили процесс размежевания живописи и графики (на примере творчества К. Моне)»; «Акварель — искусство живописи или графики?»; «Особенности художественного мастерства А. В. Фонвизина»; «Скульптура и живопись: общность и различия»; «Скульптурная» живопись О. Домье»; «Изобразительные искусства и фотография: сходство и различия»; «Что отличает фотопортрет от традиционного живописного (графического или скульптурного) портрета»; «И. И. Шишкин — живописец или фотограф?»; «Общность танца и изобразительных искусств»; «Иллюзия «оживших скульптур» в балетных миниатюрах Л. В. Якобсона»; «Античный профиль танца» Айседоры Дункан»; «Скульптурная пластика Вацлава Нижинского»; «Экспрессия танца в изобразительном искусстве»; «Танец в скульптуре и живописи Индии»; «Эдгар Дега — живописец танцовщиц».

13. Художник в театре и кино

«Было время, — писал К. С. Станиславский, — когда на сцене совсем не знали художника, был только маляр-декоратор. Это было плохое, в художественном смысле, время. Наконец, к общей радости, в театр снова вернулся художник...» В мире театра и кино множество самых разнообразных творческих про-



И. Я. Билибин. Площадь. Эскиз декорации к III действию оперы Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Оперный театр Зимина, 1909

фессий. Все они нужны для того, чтобы зрителю понравилось зрелище и он остался доволен. Но среди этих профессий есть одна, которая во многом предопределяет успех и даёт жизнь театральному спектаклю или кинофильму. Это — профессия художника, без которой трудно себе представить современный спектакль или кинофильм.

Конечно, в каждом из этих видов искусства деятельность художника имеет свои специфические особенности. О том, что составляет сущность этой профессии в театре и кинематографе, и пойдёт речь в этой главе.

13.1. Искусство сценографии

Работа по художественному оформлению спектакля в театре многопланова. Она вбирает в себя различные направления творческой деятельности: театрально-декорационное, гримёрное и бутафорское искусство, светорежиссуру, изготовление костюмов, всевозможные сценические трансформации. Художники-декораторы, осветители, гримёры, бутафоры, костюмеры активно участвуют в процессе рождения спектакля, но именно *художник-сценограф* руководит созданием художественного образа спектакля. Все остальные помогают ему в этом.

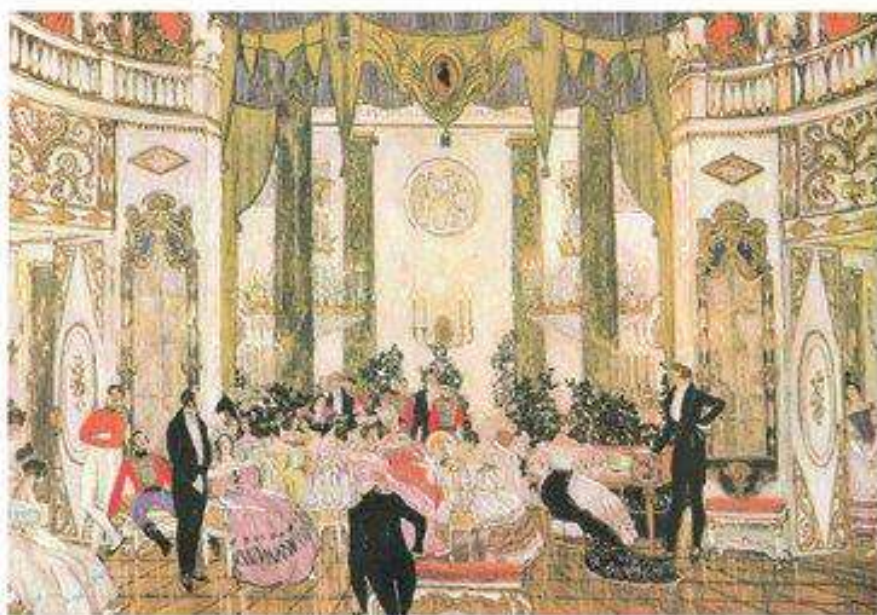


А. Я. Головин. Эскиз карнавального костюма к спектаклю по драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Режиссёр В. Э. Мейерхольд. Александринский театр, 1917. Санкт-Петербург

Талантливый художник-сценограф не только осуществляет замысел режиссёра, он вместе с ним формирует образ спектакля, определённую среду обитания героев, создаёт общее настроение и атмосферу представления. Для публики он — сказочный волшебник-невидимка, чью работу видят все, а самого автора — никто. Но для коллег сценограф — один из важнейших помощников. В театре нередко бывает, что актёру суть его роли становится абсолютно понятной именно тогда, когда он надевает придуманный художником костюм или выходит на сцену, где установлены декорации будущего спектакля.

У художника-сценографа особый тип мышления, который отличается от типа мышления, присущего живописцу, иллюстратору или дизайнеру. Вместе с тем, как и

любой художник, сценограф должен в совершенстве владеть искусством рисунка, живописи и композиции. Ему необходимы



А. Я. Головин. Бал баронессы Штраль. Эскиз декорации к спектаклю по драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Режиссёр В. Э. Мейерхольд. Александринский театр, 1917. Санкт-Петербург

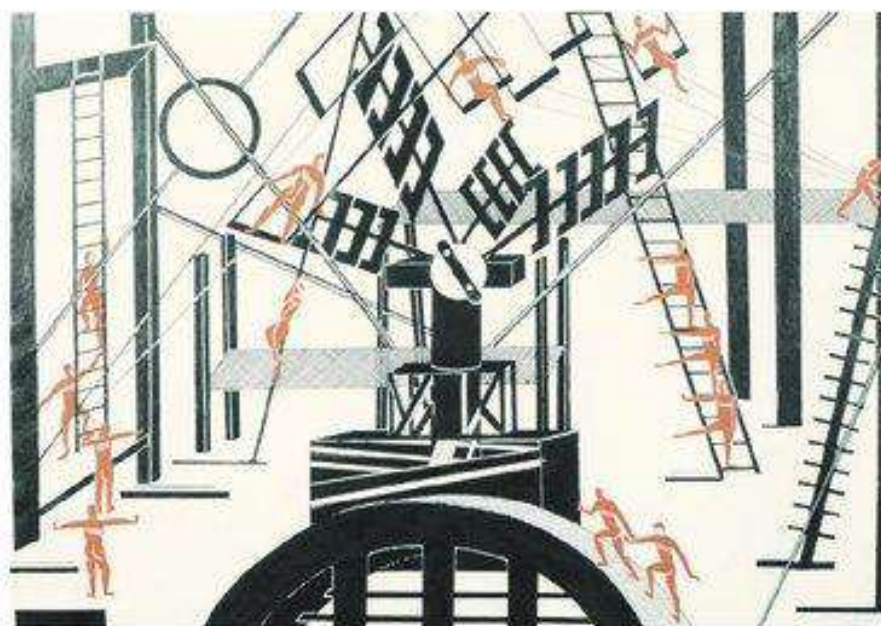


М. Ф. Домрачёв.
Эскиз декорации
к опере Р. Штрауса
«Саломея».
Ленинградский театр
оперы и балета
им. С. М. Кирова
(ныне Мариинский
театр), 1924

навыки дизайнера, архитектора, технолога и конструктора. Его деятельность немыслима без пространственного мышления, чувства пропорций, знания основ перспективы и законов сцены. Более того, он должен понимать основные законы режиссуры и актёрского мастерства, хорошо знать классическую и современную драматургию, обладать глубокими познаниями по истории быта и материальной культуры.

В России активное сотрудничество художников с театром началось с конца XIX в. Особую роль в привлечении великих художников сыграли промышленники и меценаты С. Т. Морозов, С. И. Мамонов, С. П. Дягилев и С. И. Зимин. В частных операх и балете спектакли оформляли М. А. Врубель, К. А. Коровин, братья Васнецовы, А. Я. Головин, В. Д. Поленов, И. Я. Билибин, С. Ю. Судейкин, Н. К. Рерих, А. Н. Бенуа, Л. Н. Бакст, Н. С. Гончарова и многие другие. Постепенно они вытеснили театральных декораторов, представлявших собой, по словам К. С. Станиславского, «подобие простых маляров», и стали принимать активное участие в постановке спектаклей, превратившись в их полноценных соавторов. Созданные ими декорации были нечто большее, чем просто фон для развития сюжетного действия. Для них спектакль был синтезом искусств: музыки, пения, драматургии, живописи, осуществлявшимся на глубоко национальной, народной основе. Тонкое знание матери-

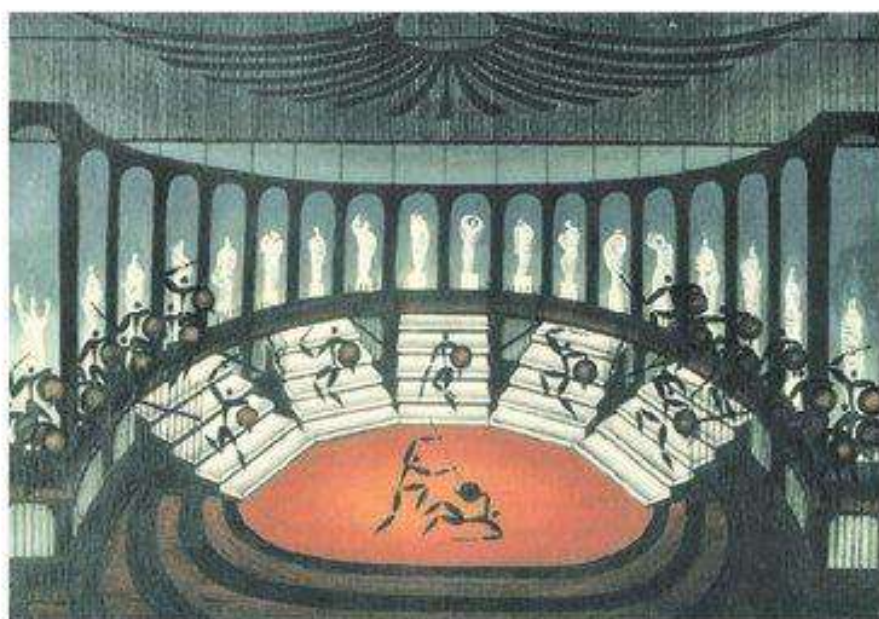
А. А. Экстер.
Испанская пантомима. Театральная
декорация. 1930.
Театральный музей
им. А. А. Бахрушина,
Москва



альной культуры прошлого, изысканное чувство сценической условности позволяли этим мастерам создавать красочные, монументальные, остро передающие колорит времени постановки.

К середине 20-х гг. XX в. в целом сложилась современная театральная система, утвердилось творческое содружество режиссёра и художника. Возникло понятие *сценографии* — искусства организации театрального пространства, среды, в которой существует спектакль. В эти годы на театральных подмостках нашли отражение идеи конструктивизма, обогатившие театр новыми выразительными возможностями. Если раньше декорация воспринималась как плоскость задника и кулис, то конструктивистов интересовало пространственное решение спектакля. Они связывали динамику действия с планом сцены или зрительного зала. Подвижные объёмные сценические установки, динамика света и музыкального сопровождения, многоярусное построение декораций — всё это было рассчитано на движение, калейдоскопическую смену лиц и событий, усиливало зрелищную сторону спектакля.

Современные театральные художники широко используют сложившиеся традиции сценического оформления, подчиняя их идейной сущности спектакля. Заслуженным успехом у зрителей пользуется декорационное оформление спектаклей, выполненное С. Б. Вирсаладзе, В. Я. Левенталем (Большой театр), режиссёром и художником Н. П. Акимовым (Театр комедии в



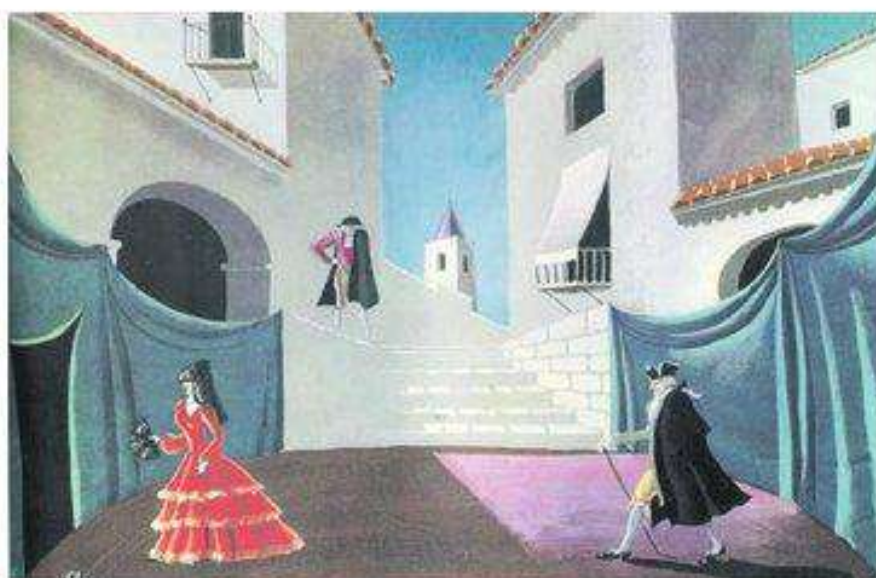
Б. А. Мессерер.
Эскиз декорации
к балету
А. И. Хачатуряна
«Спартак». Театр
оперы и балета им.
А. А. Спендиарова,
1978. Армения

Санкт-Петербурге), Э. Г. Стенбергом (Театр на Таганке), Б. А. Мессерером (МХАТ им. А. П. Чехова) и др.

Художник **Борис Асафович Мессерер** (род. в 1933) наделён редким даром преобразования обыкновенных бытовых вещей в театральные образы. В его декорациях всегда присутствует феномен сценичности: они конструктивны, пластичны, декоративны, в них заложен неожиданный взрывной заряд динамики. Декорации могут быть вплотную придвинуты к зрителям, чтобы те видели их крупным планом, а могут находиться в самой глубине сцены. Обычно декорации просто изображают место действия, Мессерер же сочиняет графические композиции, которые несут в себе образ спектакля и тем самым обретают значение самостоятельных визуальных «персонажей». Предлагая графические композиции в виде главного элемента оформления, художник обогащает сценическое искусство новыми возможностями станкового изобразительного творчества.

В последнее время к сценографии стали обращаться архитекторы и дизайнеры. На сцене появились многоэтажные металлические конструкции с лесенками, напоминающие идеи конструктивистов 1920-х гг. Часто стирается грань между театральной постановкой и перформансом, то есть предлагается синтез искусств XXI в. Сегодня невозможно представить себе театральный спектакль, в котором были бы разделены художественная и технологическая составляющие. Характер трансформации декораций, возможности их светового освоения, фак-

Н. П. Акимов.
Испания. Эскиз
декорации к спекта-
клю по поэме Д. Бай-
рона «Дон Жуан».
Ленинградский театр
комедии, 1963



тура используемого материала в значительной мере влияют на стилистику и образ постановки.

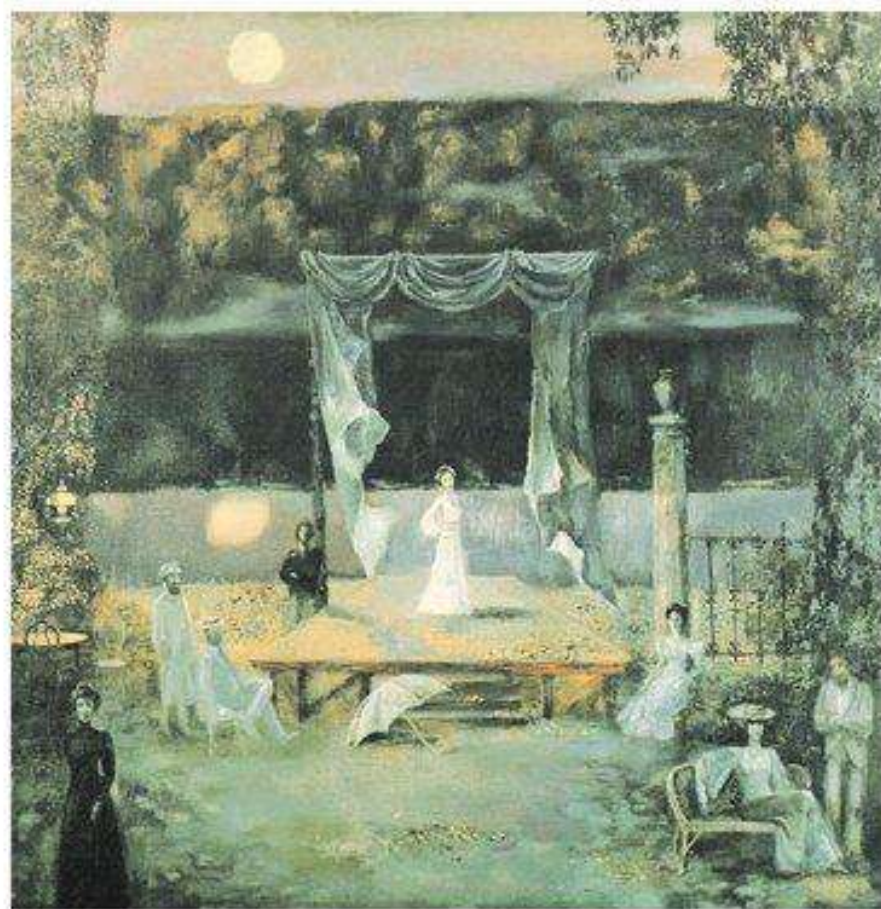
У театральных художников много кропотливой и трудоёмкой работы. Например, им нужно не только сочинить эскиз, но и изготовить макет. Ещё совсем недавно, приступая к работе, художник вручную создавал макет оформления сцены: брал большую коробку и наклеивал в ней будущие декорации. Сегодня компьютерные технологии значительно упрощают моделирование. Художник может нарисовать две линии, которые станут кулисами, затем превратить их в колонны, добавить анимацию. За считанные секунды можно смоделировать любые интерьеры, наполнить водой бассейн, запустить фонтан. Компьютерные технологии позволяют делать планировки, разрезы сцены и чертежи декораций в объёмной графике (3D).

Как мы уже говорили, в задачи театрального художника входит настроить зрителя на определённую «волну», ввести его в мир героев пьесы ещё до того, как начнётся действие. В первую очередь сценограф, конечно, руководствуется пожеланиями режиссёра, авторскими ремарками, смыслом происходящих событий. Но условный характер театрального искусства открывает перед художником большие возможности для творчества. Ему не надо заботиться о сохранении на сцене внешнего сходства с действительностью. Зритель всё равно знает, что зелёное дерево ненастоящее, дом ненастоящий, что в «ночном небе» мерцают ненастоящие звёзды, а тончайшая ткань в глубине сцены — всего лишь грубая мешковина.

Всякий раз перед сценографом ставятся разные задачи. В одних случаях ему необходимо воссоздать правдоподобную обстановку. Тогда он подчеркнёт, особо выделит какие-то выразительные детали, усиливающие общее впечатление. В другой ситуации от него потребуется приспособить сценографию к нуждам актёра или максимально приблизить действие к зрителю. Театральная сцена даёт художнику широкую возможность развернуться на больших плоскостях, удовлетворить свою склонность к декоративности, соразмеряя при этом изобразительные условности со сценическими.

Не менее важные задачи призван решать *художник-осветитель*. С помощью световых эффектов он позаботится о том, чтобы мы как можно полнее почувствовали атмосферу происходящего на сцене. Вот плывут по синему небу облака, ослепительно сверкают молнии, ярко светит утреннее солнце... Нас при этом ничто не смущает, потому что в театре мы ищем правды человеческих характеров, а не правды декораций или освещения.

Свет обладает особой выразительной мощностью, он органично входит в спектакль. Возможности света безграничны: с его по-



В. Я. Левенталь.
Эскиз декорации
к балету Р. К. Щедри-
на «Чайка». Большой
театр, 1980. Москва

Э. П. Гарин в роли
Хлестакова.
Спектакль
«Ревизор». Театр
В. Э. Мейерхольда,
1926. Москва

Н. И. Евграфов.
Эскиз костюма
Почтмейстера.
Спектакль
«Ревизор». 1926



мощью можно выделять актёра или один из элементов сцены, выстраивать или комментировать действие, создавать определённую атмосферу, придавать ритм представлению, помогать пониманию мизансцены, развитию аргументации и идей. Свет — необыкновенный материал, обладающий ни с чем не сравнимой текучестью, гибкостью и декоративностью.

Искусство художника дополняют *костюмеры, гримёры, бу- тафоры*. Ровными длинными рядами висят в костюмерной платья всех эпох, фасонов, цветов и размеров. Здесь можно превратиться в греческую жрицу или в Снегурочку, в сказочного принца или в бродячего комедианта. Видели ли вы когда-нибудь эскизы театральных костюмов, выполненные К. А. Сомовым, М. В. Добужинским, Е. Е. Лансере, А. Н. Бенуа, Л. Н. Бакстом? Обязательно познакомьтесь с их работами: каждая из них — подлинное произведение искусства, достойное восхищения!

В задачу художника-костюмера входит создание эскизов (сами костюмы шьются в мастерских театра), отвечающих требованиям исторической достоверности, социальному положению персонажа. Не менее важно и пластическое решение костюма, который должен выгодно оттенять движения актёра. Декоративность костюма призвана подчеркнуть сущность характера изображаемого лица.

Искусство художника-гримёра не только создаёт внешний облик героя, но и помогает лучше выразить суть сценического



Сценические образы
Ф. И. Шаляпина:
Мефистофель в опере
Ш. Гуно «Фауст».
1900.
Фото К. Фишера;
Иван Сусанин в опере
М. И. Глинки «Жизнь
за царя». 1901. Фото
В. Чеховского

образа. Одним из непревзойдённых мастеров грима был великий русский певец **Фёдор Иванович Шаляпин** (1873—1938). Человек колоритной наружности, богатырь с прекрасным лицом, он умел видоизменять свой облик до неузнаваемости. Могучим Варяжским гостем предстал он в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко» и глядел на сидящих в зале зрителей пронзительными, глубоко сидящими, злыми глазами. Согбенным старцем с крючковатым носом и поджатыми губами выходил он на сцену в «Псковитянке» Римского-Корсакова. Комической фигурой, человеком с утиным носом и яйцеобразной головой становился Шаляпин в роли Дона Базилио в «Севильском цирюльнике» Д. Россини. Что-то поистине демоническое было в аскетически худом лице с трагическим рисунком губ и изломанными бровями его Мефистофеля в «Фаусте» Ш. Гуно.

13.2. Художник кино

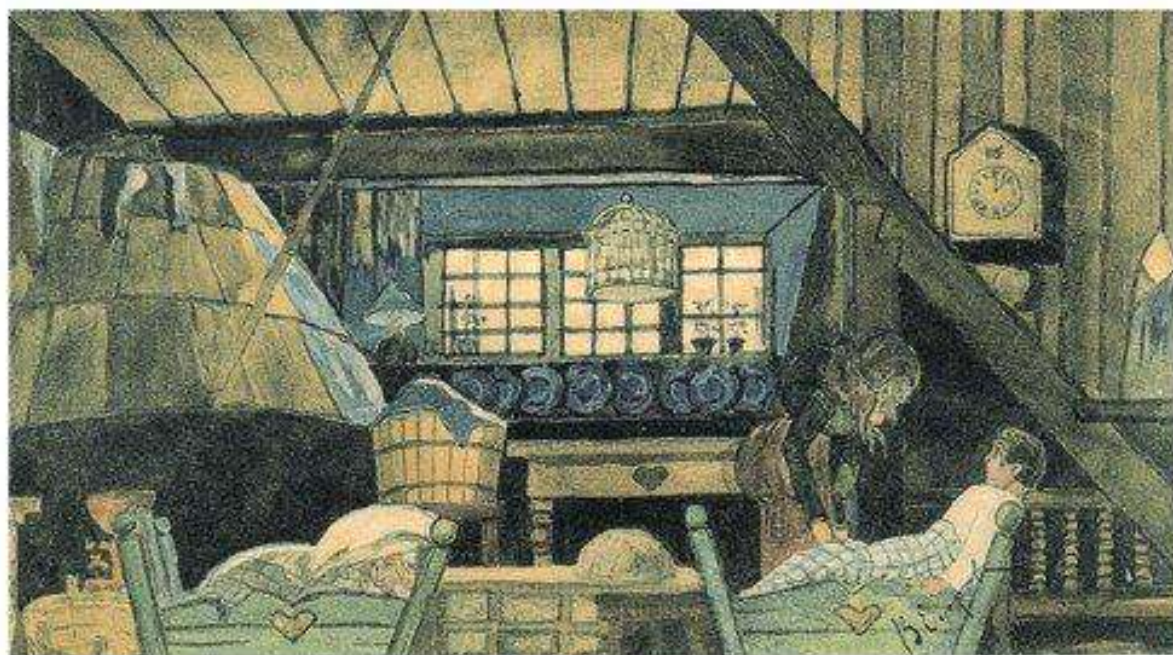
Как часто, рассуждая о просмотренном кинофильме, мы в первую очередь замечаем игру актёров или воплощение режиссёрского замысла. А между тем успех фильма во многом зависит и от того, кто создаёт на экране образную среду действия — мир, в котором живут герои кинокартины. Это *художник-постановщик*, объединяющий творчество других художников: декораторов и бутафоров, костюмеров и гримёров.

Художник кино — самостоятельная творческая профессия, возникшая практически одновременно с рождением кинемато-

графа. Самые первые фильмы очень напоминали «живые картины», а кинодекорации подражали театральным. Первые игровые фильмы снимали в рисованных на холсте интерьерах, всерьёз не задумываясь над пространственным решением игровой среды. Разумеется, на экране эта театральность была заметна, но в течение длительного времени её не удавалось преодолеть. Впоследствии стали создавать пригодные для многократного использования готовые архитектурные фрагменты так называемых фундусных декораций (например, стены домов, арки и колонны), которые быстро собирались по принципу детского конструктора. Такая система сохранилась вплоть до наших дней.

Постепенно с развитием и совершенствованием киноязыка декорации становились всё более объёмными. Это позволило менять точку съёмки и означало шаг к освоению монтажа. В кадре появились мебель, реквизит, различные бытовые предметы.

Первыми настоящими художниками-постановщиками в России были **Евгений Францевич Бауэр** (1865—1917) и **Владимир Евгеньевич Егоров** (1878—1960). Бауэра по праву считают основателем живописного направления в русском кинематографе. Он использовал многоплановые композиции, подчёркивавшие пространственную глубину кадра, особое освещение декораций и выразительные мизансцены. Всё это позволяло созда-



В. Е. Егоров. Эскиз декорации к спектаклю «Синяя птица» по пьесе М. Метерлинка. МХТ, 1908

вать эмоциональную атмосферу в кадре. Егоров впервые стал делать предварительные наброски, эскизы декораций и костюмов, тщательно продумывая изобразительный ряд всего будущего фильма.

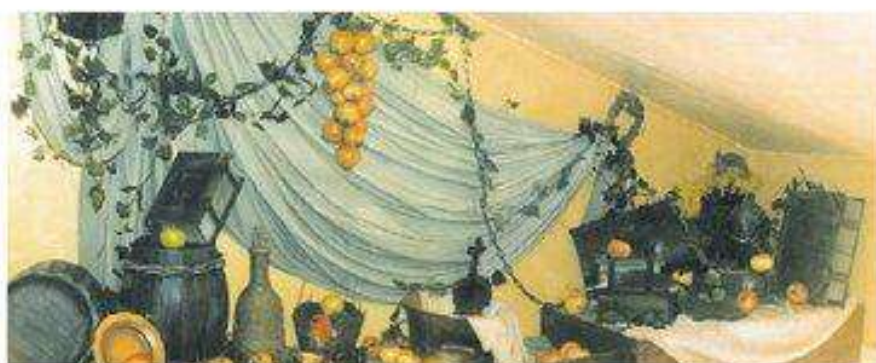
С появлением цвета работа художников в кино стала намного сложнее, но интереснее. Первые цветные плёнки не могли передать тончайшие оттенки цветов и богатство палитры. Не случайно известный критик и литературовед В. Б. Шкловский, увидев впервые цветной фильм, назвал его «взбесившимся ландринном» (так именовались яркие разноцветные леденцы). Но со временем качество плёнки и цветопередачи улучшилось, и цвет стал одним из мощных выразительных средств, которым сегодня пользуется художник. Одним из главных требований к цвету является его соответствие состоянию времени на экране: он должен выражать и дополнять его. Следует подчеркнуть, что именно в цвете таится наибольшая опасность свести фильм к красивым движущимся картинкам, движущейся живописи.

Роль художника в съёмочном процессе заметно повысилась. От него зависят внешний вид интерьера, в котором разыгрывается сцена, её атмосфера и настроение. В равной степени это относится и к натурным декорациям, месту и времени съёмок. Художник должен принимать во внимание, сколько времени проведут персонажи в том или ином интерьере, что произойдёт за этот период, как изменятся обстоятельства и мельчайшие детали обстановки.

Со всей тщательностью должны подбираться костюмы и реквизит. Один неудачный костюм может загубить всю кропотливую работу по созданию атмосферы эпизода и его цветового решения. Именно об этом говорил известный режиссёр и теоретик кино Л. В. Кулешов: «Я знаю случай, когда незначительная белая наколка на причёске горничной портила весь павильон,



Работа гримёра в кино.
Фильм «Морозко». 1964.
Режиссёр А. А. Роу.
Баба-яга — Г. Ф. Милляр



построенный на чёрном бархате, и разбивала впечатление от игры актёров».

С чего же начинается работа художника фильма? С литературного сценария. Вместе с автором сценария, режиссёром и оператором художник-постановщик определяет изобразительное решение фильма, продумывает каждый его кадр и создаёт эскизы. В них определяются стилистические особенности будущего фильма, его изобразительный и колористический строй, соответствующие жанру произведения. Эскизы художника — изобразительная основа, отправная точка для создания декораций, выбора натуральных объектов, а также для поиска решений мизансцен и световых эффектов. Вот почему художник должен иметь тренированный взгляд, представлять в воображении «картинку» экрана во всей полноте и возможных изменениях.

Иногда художник начинает работу над картиной раньше, чем написан сценарий. Так, в работе над фильмом Л. Е. Шепитько «Восхождение» художник картины Ю. М. Ракша, прочитав повесть В. В. Быкова «Сотников», придумал образ главного героя. Впоследствии актёра на эту роль искали по заранее нарисованному портрету.

Может ли художник вторгаться в драматургию фильма? Да, бывает и такое. Любимый зрителями фильм «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» был снят по пьесе Э. В. Брагинского и Э. А. Рязанова, которая задолго до его появления на экране с успехом шла в театре. Всё действие пьесы и фильма происходит в одинаковых, типо-

Главный герой фильма
«Восхождение» Сотников (в центре;
актёр Б. Г. Плотников). 1976.
Режиссёр Л. Е. Шепитько



Постер фильма «Ирония судьбы, или С лёгким паром!». 1975. Режиссёр Э. А. Рязанов



Район Москвы, где снимался фильм

вых домах, из-за чего и начинается неразбериха. В пьесе есть специальная ремарка: «Авторы просят художника не проявлять яркой творческой фантазии и построить на сцене обычную стандартную квартиру». Примерно то же самое было написано и в сценарии фильма. Работать в таких условиях художнику было явно неинтересно. И тогда художник-постановщик А. Т. Борисов предложил ситуацию с переездом героев в новые квартиры, что как нельзя лучше соответствовало авторскому замыслу. В конечном итоге эта находка определила образную стилистику всего фильма. Появилась возможность строить сцены с многообразным использованием переднего плана.

Вместе с режиссёром и оператором художник выбирает природу для съёмок. Это может быть живописный уголок природы, улица или двор. Но красота даже самых замечательных мест может потеряться на экране, следовательно, перед художником встаёт задача максимально приспособить их к съёмкам. Иногда приходится «гримировать» природу или достраивать настоящие дома. «...Вне кинематографического преобразования самые отличные места невыразительны на экране», — писал режиссёр Г. М. Козинцев. Здесь-то и нужен опытный глаз живописца, который выделит в пейзаже главное, определит характер освещения, прикинет, где и что нужно изменить. Художник кино позаботится о том, чтобы на экране всё смотрелось достоверно и естественно. В противном случае любая декорация будет выглядеть ненатуральной, а киноэкран не любит грубой бутафории. Следует признать, что декорации в кино гораздо сложнее театраль-

ных. Дело в том, что, как мы уже говорили, театральный зритель видит сцену с одной точки и с большого расстояния, а в кино всё снимают с разных сторон, да ещё и крупным планом. Вот и приходится создавать не часть интерьера комнаты, а самый настоящий дом, в котором расставлена мебель, горит свет и работает телевизор...

Хорошая декорация, удачный интерьер, вещи и предметы — залог успешной игры актёров, получающих возможность более глубоко вникнуть в характеры своих героев. Вот почему многие режиссёры стремятся как можно раньше начать работу с актёрами в реальных декорациях, которые также становятся полноценным действующим лицом картины.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Для чего нужны художники в театре и в кино? Что именно зависит от них? Какие задачи они призваны решать? Что отличает работу художника-сценографа в театре и художника-постановщика в кино? Каким требованиям должны отвечать декорации (костюмы, грим, бутафория) на театральной сцене и в кинематографе? Есть ли какое-нибудь различие между этими требованиями? Приходилось ли вам сталкиваться с ситуацией, когда мастерство художника оценивалось выше мастерства режиссёра? Приведите примеры.

2. Почему сценографию называют наукой и искусством организации сцены и театрального пространства? Можно ли согласиться с существующим мнением, что сценография определяет смысл постановки? В чём именно заключается оригинальность того вклада, который вносит сценограф в создание спектакля? Что конкретно входит в его обязанности? Что особенно интересует вас в этой профессии? Почему? За дополнительной информацией вы можете обратиться к сайту «Сценография» (http://blogs.privet.ru/community/Theatre_art).

3. Существует мнение, что художник в кино — это «скованный раб», а его профессия носит прикладной характер. Художник должен понять общий замысел картины и раствориться в нём, сохраняя при этом субъективный взгляд на вещи. В чём, по-вашему, заключается парадоксальность положения художника в современном кинематографе? Согласны ли вы с тем, что выполненная им работа хороша только тогда, когда незаметна в фильме? Какие пути для его самовыражения как творческой личности могли бы предложить лично вы? Что отличает художника-постановщика от других создателей фильма? Поясните свой ответ.

Творческая мастерская

1. Итак, вы решили поставить спектакль по своему любимому рассказу (повести или роману) и вам предстоит взять на себя обязанности художника-постановщика. Отберите одну-две ключевые сцены будущего спектакля и нарисуйте к ним эскизы. Продумайте детали сценических костюмов для актёров (причёску, грим, головные уборы и обувь, собственно платье). Выполните

эскизы костюмов для главных персонажей, передав суть их характеров изобразительными средствами. Помните, что выбранный вами цвет и силуэт меняются при сценическом освещении. В чём будет заключаться оригинальность вашего решения по освещению сцены? В каких декорациях будет осуществляться ваша постановка? Сделайте макет декорации к одной из понравившихся вам сцен.

2. Соберите материал о творчестве одного из театральных художников-сценографов, упоминаемых в этой главе. В чём оригинальность его творческого подхода к созданию декораций и сценических костюмов для актёров? Подготовьте слайд-шоу или небольшую выставку, посвящённую его творчеству. Предложите свой личный комментарий к понравившимся вам работам.

3*. Известный кинорежиссёр М. И. Ромм писал: «Сейчас кинематограф настолько резко оторвался от живописи, что иногда вообще исчезает фиксированная точка зрения. Можно назвать целый ряд картин, в которых камера «блуждает» непрерывно, не задерживается ни на секунду, не формирует сколько-нибудь отчётливо организованных композиций, нарочно избегает их, чтобы зритель нигде не почувствовал даже намёка на композиционную преднамеренность. Кинематограф изо всех сил отталкивает от себя живопись, всё, что напоминает живопись, всё, что граничит с живописью любых стилей, любых направлений». Как вы прокомментировали бы эти слова кинорежиссёра? В чём вы согласитесь с ним, а по каким позициям возразите ему? Поясните свой ответ.

4. Познакомьтесь с эскизами театральных костюмов, выполненных художниками, упоминаемыми в этой главе. Что вы могли бы сказать о художественных достоинствах этих произведений? Какие из них вам особенно понравились и почему? Соберите материал об истории театрального костюма и подготовьте презентацию или творческий проект на эту тему. Используйте ресурсы Интернета (например, материалы сайта «История маски, театра и костюма» — <http://maskball.ru/>).

Темы проектов, презентаций или сообщений

Художник в театре

«Сценография — наука или искусство?»; «Для чего нужен художник в театре (кино)»; «Театральный художник как интерпретатор авторского замысла и главной идеи спектакля (на примере известных постановок)»; «Стилистические возможности декорации на театральной сцене»; «Театрально-декорационное искусство — изобразительная режиссура спектакля»; «Особенности декораций в драматическом, музыкальном и кукольном театре»; «Зависимость изобразительного решения спектакля от вида и жанра театрального искусства»; «Выразительные возможности света в драматическом спектакле»; «Основные этапы развития театрально-декорационного искусства и его выдающиеся мастера»; «Современная система художественного оформления спектакля (на примере постановок последних лет)».

Художник в кино

«Художник в кино и его творческое содружество с режиссёром»; «Художник-постановщик как создатель пространственной среды кинофильма»; «Художники по костюмам, декораторы, бутафоры, гримёры и постижёры»; «Специфика грима в кинематографе»; «Чем занимается в кино пости-

жёр»; «Что отличает работу художника-постановщика в кино и художника-сценографа в театре»; «Парадоксы профессии художника кино»; «Кинодекорации и их отличие от театральных декораций»; «Павильонные декорации и «натура»; «Выдающиеся мастера — художники кино»; «Художник кино и телевидения: скрытые нюансы профессий».

14. Архитектура среди других искусств

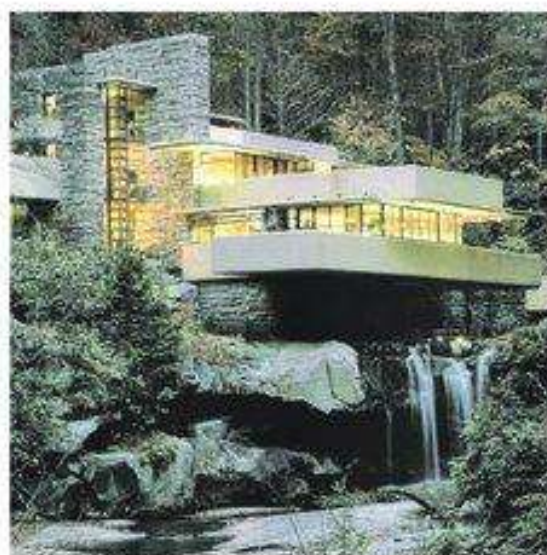
Известный немецкий архитектор и дизайнер XX в. В. Гропиус отмечал, что во все великие творческие эпохи архитектура в высшем своём воплощении была «матерью всех искусств». Для такого определения архитектуры есть немало оснований.

Во-первых, она полноправная участница в большом семействе пространственных видов искусства. Так, с живописью и графикой её роднит возможность создания художественного образа, а со скульптурой — объёмность. С декоративно-прикладным искусством и дизайном её объединяет утилитарное практическое назначение.

Во-вторых, она наравне с литературой и музыкой относится к временным видам. Не случайно за архитектурой давно закрепилось устойчивое определение «застывшая музыка», ибо она, подобно музыке, способна вызывать в душе человека глубокие

чувства. Как и поэзия, она подчинена и структурно организована по определённому плану её создателя. Общие черты у неё есть даже с таким, казалось бы, далёким от неё искусством, как танец...

Но какими бы прочными и постоянными ни были бы связи архитектуры с другими искусствами, она, несомненно, является одной из самых долговечных и ярких форм выражения культуры и духовного богатства народа. В этой главе мы проследим связи и различия, существующие между архитектурой и другими искусствами.



Ф. Л. Райт. Вилла Кауфмана
«Над водопадом». 1936.
Пенсильвания, США

14.1. Архитектура и изобразительные искусства

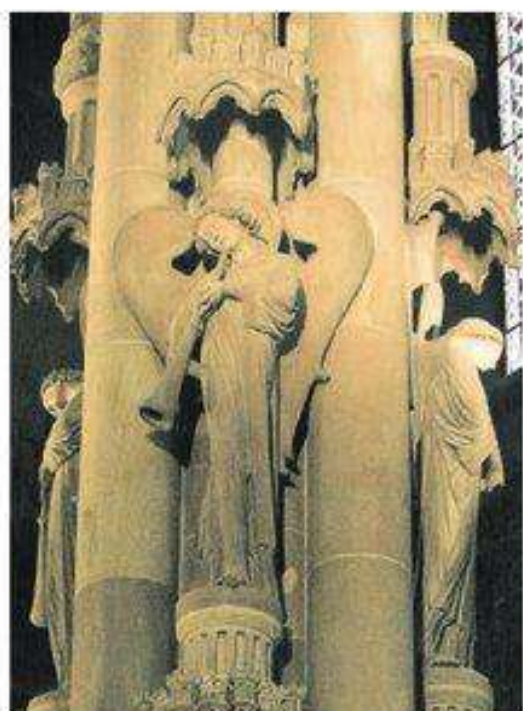
Множеством нитей связаны между собой архитектура и изобразительные искусства. Линия, цвет, пластика объёмной формы материализуются в реальном пространстве архитектуры. Не случайно известный американский архитектор XX в. Ф. Л. Райт говорил: «Скульпторы и живописцы спрашивают меня: «Какое место отведено скульптуре и живописи в ваших зданиях?» Я отвечаю: «Мои здания сами являются живописью и скульптурой...»

Архитектор и художник всегда имели много общего в своём творчестве, а порой органично совмещались в одном человеке. Достаточно вспомнить древнегреческого скульптора Фидия, одного из создателей Парфенона, или великого живописца Джотто, по рисунку которого была построена изящная колокольня главного собора Флоренции — Санта-Мария дель Фьоре. Такой синтез дарования художника и архитектора нередко встречался и в Новое время: Ле Корбюзье был талантливым живописцем, а художники К. С. Малевич и Л. М. Лисицкий экспериментировали с архитектурной формой. Их современник В. Е. Татлин стал автором легендарного проекта Башни III Интернационала.

Архитектура, как и изобразительные виды искусства, имеет дело с объёмно-пространственными, пластическими формами, которые мы воспринимаем зрительно. В отличие от этих искусств архитектура не изображает реально существующие предметы и явления. Она сама является материальной объёмно-пространственной формой, частицей действительности («второй природой»). Очень часто архитектура нуждается в конкретизации, дополнении и обогащении средствами изобразительных искусств. Её можно украшать, декорировать и стилизовать. В этом отношении она является наиболее благоприятной средой для синтеза



Джотто. Колокольня собора Санта Мария дель Фьоре. XIV в. Флоренция



Колонна трубящих ангелов
в Страсбургском кафедральном
соборе. Ок. 1230. Франция

этих искусств. Попробуйте мысленно убрать скульптуру и живопись из архитектурного пространства, и вы убедитесь, насколько ослабеет общее художественное впечатление.

По-разному складывались отношения между *архитектурой и скульптурой* в разные эпохи. В Древней Греции архитектура великодушно предоставляла скульптуре свободные места для её размещения. В средневековую готическую эпоху она полностью держала скульптуру в повиновении, строго отмеряла для неё пространство фасадов, порталов и опор, превращая её в часть стены. Эпоха Возрождения осуществила удачную попытку вернуть скульптуре равные права в её синтезе с архитектурой: статуи обретали относительную независимость, отвоёвывали кусочек пространства в нишах, устанавливались не внутри стены, а перед или над ней.

тельную независимость, отвоёвывали кусочек пространства в нишах, устанавливались не внутри стены, а перед или над ней.



А. Верроккио.
Статуя кондотьера
Б. Коллеони.
1479—1488.
Венеция

В эпоху барокко стена здания лишилась плоскостности: она то выступала вперёд, то уходила назад, образуя великое множество пространственных зон, заполнявшихся скульптурой.

Современная монументально-декоративная пластика ищет синтез с архитектурой на основе созвучия сложных геометрических форм, ритмики отдельных частей, пластического соответствия обобщённых скульптурных объёмов. В искусстве в полной мере осуществился принцип, сформулированный французским ваятелем XIX — начала XX в. Э. А. Бурделем: «Скульптура должна быть привита архитектуре, как делают прививку дереву».

Подобное взаимное тяготение этих двух искусств лишь подчёркивает общность их природы: оба искусства телесные, обрабатывают твёрдые материалы, подчинены законам статики и тектоники. Основное различие между ними заключается в том, что задачей архитектуры является конструкция масс и организация пространства, а скульптуры — создание трёхмерных объёмов. Архитектура функциональна, а скульптура изобразительна, пластична.

Особенно тесные связи у архитектуры с *монументально-декоративной скульптурой*, которая нередко становится важным конструктивным элементом её композиции (кариатиды, атланты, консоли, капители) или служит декоративным украшением свободных пространств, определённых структурой здания (фронтоны и метопы греческого храма, готические порталы, балконы, наличники окон и дверей). Архитектура и скульптура взаимно дополняют друг друга, существуют в редкостном гармоническом равновесии. Единство замысла, масштабное ритмическое соответствие, тождество стилевых черт делают произведения пластики неотъемлемой частью сооружения. Лишённые изначального «места жительства», они очень многое теряют в художественном восприятии, как это случилось со скульптурой Парфенона, перевезённой в Британ-



Л. фон Кленце, В. П. Стасов, Н. Е. Ефимов. Портик Нового Эрмитажа со статуями атлантов. 1840-е. Скульптуры выполнил А. И. Тербенёв. Санкт-Петербург



П. Пюже. Атланты ратуши.
1656—1657. Тулон, Франция

ский музей, или со статуями, снятыми со средневековых соборов.

Конструктивную функцию скульптуры можно увидеть на примере работ французского ваятеля и живописца **Пьера Пюже** (1620—1694): взгляните на две мощные и выразительные полуфигуры атлантов, поддерживающих балкон портала ратуши в Тулоне. Вместе с тем в них нашла выражение и *декоративная функция* скульптуры, призванная придать сооружению большую выразительность. Перед

нами не застывшие каменные исполины, а герои, обречённые вечно нести непомерную ношу. Отсюда до предела напряжённая мускулатура, вздувшиеся вены, искажённые страданием лица. В подобной склонности автора к гиперболе проявились черты, в целом присущие искусству барокко. Талант мастера вдохнул в эти статуи жизнь, чувство и страсть. Образы атлантов человечны и преисполнены скорби. Вопреки существовавшей традиции их фигуры не одинаковы: перед нами два совершенно разных характера, что подчёркнуто различием мимики, поз и движений.

Даже в тех случаях, когда между сооружением и скульптурой нет прямой тектонической связи, они всё равно находятся в зависимости друг от друга. Так, архитектура определяет масштаб статуи, её место в общей композиции, особенности освещения. Первенствующая роль в синтезе искусств, конечно, принадлежит архитектуре, но это вовсе не означает, что скульптура лишь иллюстрирует замысел зодчего. Бывают случаи, когда и она диктует архитектуре свои правила. В качестве примера можно привести архитектурный постамент Б. М. Иофана для скульптурной группы В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница», украшавшей советский павильон на Всемирной выставке в Париже 1937 г.

Декоративная скульптура предназначена для садово-парковой архитектуры (декорации фонтанов, открытых галерей), украшения бульваров, скверов и живёт под открытым небом. Размещённая в ландшафтном окружении, она создаёт комфортные условия для жизни в современном городе, призвана



В парке Летнего сада.
Современное фото.
Санкт-Петербург

украшать его. Она способна особым образом направить мысли и чувства человека, пробудить в нём потребность в размышлении.

Монументальная живопись в архитектуре часто имеет декоративный, орнаментальный характер. Так, художники Возрождения, расписывая стены и плафоны архитектурных сооружений, учитывали конструктивные особенности здания. С помощью живописи они как бы раздвигали стены сооружения, создавали иллюзию прорыва в небесное пространство, вносили ритм, членили плоскости, завершали архитектурную композицию. Эта дружественная связь искусств могла иметь не только образный, но и функциональный характер, особенно заметный в сооружениях общественного характера — театрах, концертных залах, цирках, спортивных сооружениях.

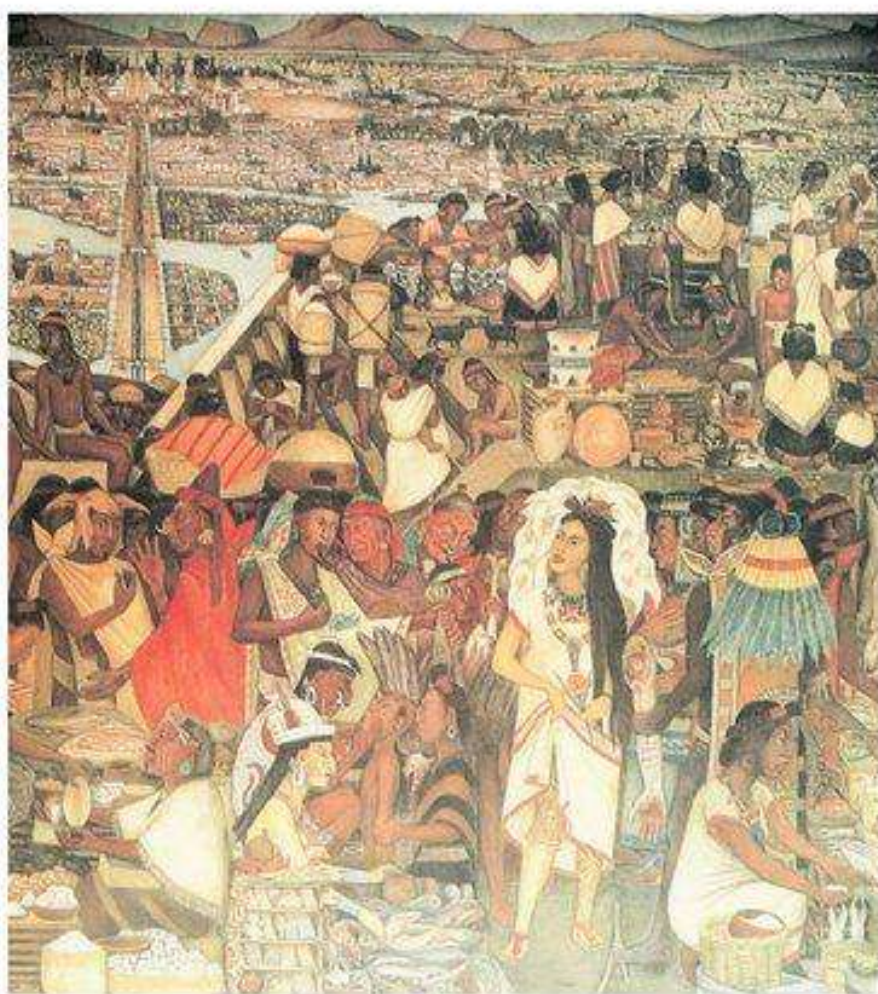
Интересные примеры синтеза архитектуры и живописи можно найти в творчестве мексиканских художников **Давида Сикейроса (1896—1974)** и **Диего Риверы (1886—1957)** — создателей национальной школы монументальной живописи. В грандиозных циклах росписей они представили обобщённые картины прошлого и настоящего народов Мексики, перемежающиеся с историческими аллегориями и философскими символами. В оформлении архитектурных сооружений они опирались на сплав трёх культур: древнеиндейской, испано-американской и современной им западноевропейской. Используя для выражения своих творческих идей яркие контрасты, динамику форм, они вывели монументальную живопись на фасады зданий. За экспрессивностью их живописи стояло конструктивное начало, связанное со структурой архитектурного пространства.

А. Сикейрос.
 Портрет буржуазии.
 Фрагмент фрески.
 1939. Клуб профсою-
 зов электриков,
 Мехико



Ориентируясь на динамическое восприятие трёхмерного пространства, Сикейрос объединял перспективы с различных точек зрения, активно вводил элементы рельефа. Живописное пространство обретало при этом относительную независимость

Д. Ривера. История
 Мексики. Фрагмент
 фрески. 1929—1930,
 1935. Национальный
 дворец, Мехико



от архитектурного. Ривера выработал собственный стиль монументальной живописи, выступив как выдающийся мастер оформления грандиозных плоскостей, величественных архитектурных ансамблей. В своём творчестве он обращался к технике фрески и мозаики, рельефу, использовал синтетические материалы.

Изобразительные возможности монументальной живописи в архитектуре неисчерпаемы, а сила её воздействия на человека поистине безгранична. Она способна приносить в нашу жизнь радостное ощущение праздника. Как видим, между этими искусствами не существует непреодолимых границ, напротив, они находятся в тесном содружестве и нерасторжимом единстве друг с другом.

14.2. Архитектура — «застывшая музыка»

Вы никогда не задумывались над тем, почему музыка так часто звучит под сводами соборов и её называют «божественной»? Почему специалисты не устают проводить параллели и сравнивать готические соборы с музыкой средневековых композиторов? Вероятно, в этом действительно есть какой-то смысл, не очень понятный неискушённому зрителю и слушателю. Попробуем разобраться.

С одной стороны, что, например, может быть общего между объёмной, прочно привязанной к земле, статичной архитектурой и «бестелесной», бесконечно свободной, льющейся во времени музыкой? С другой — отчётливо проявляется желание сблизить, подчеркнуть существующую между ними общность. С давних времён архитектуру принято называть «застывшей музыкой». Даже если эти слова — просто красивая метафора, то почему с ней до сих пор не



Ф. де Касас и Новoa. Фасад собора Сантьяго де Компостела. 1738. Испания



Лука делла Роббиа. Поющие ангелы. Рельеф кафедры для певчих в соборе Санта Мария дель Фьоре. Между 1431 и 1438. Музей собора, Флоренция

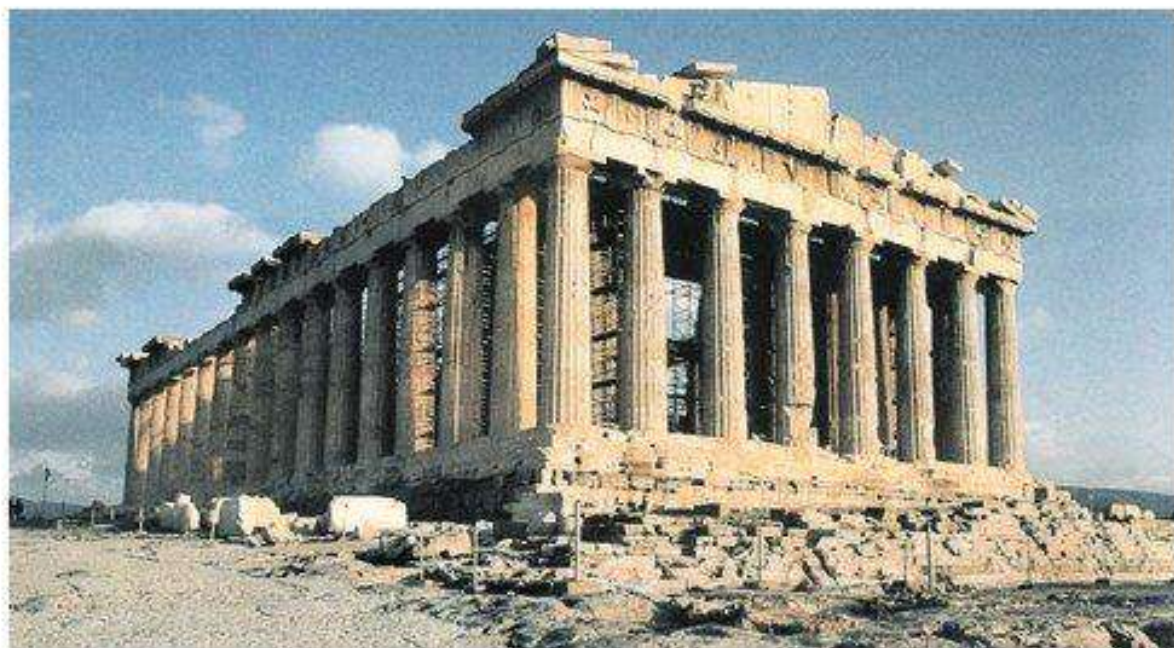
хотят расставаться? Вероятно, потому, что она помогает заметить явное сходство архитектурной и музыкальной форм, которое объясняется тем, что в основе этих искусств лежит гармония математически выверенных соотношений.

Первые попытки научно обосновать эту связь были предприняты ещё в Античную эпоху. Так, древнегреческий философ Платон вывел формулу вечной гармонии мира, которая может быть выявлена звуками музыки, находящимися в единой геометрической прогрессии чисел (1 — 2 — 4 — 8) или (1 — 3 — 9 — 27). Вспомним в этой связи знаменитый греческий Парфенон, колонны которого, подчиняясь мерному ритму, образуют своеобразный музыкальный аккорд...

Научные изыскания в этом направлении были продолжены в эпоху

Возрождения. Тогда Франкино Гафури создал «Трактат о гармонии музыкальных инструментов» (1518), в котором доказывалось, что музыка и архитектура подчиняются одним и тем же законам пропорций. Поиски идеальных соотношений, способных приблизить архитектуру к музыке, нашли своё реальное воплощение в пропорциях Сикстинской капеллы, творениях Л. Б. Альберти, Д. Браманте и А. Палладио. Из «Четырёх книг по архитектуре» (1570) Палладио известно, что для получения заказа на строительство архитекторы должны были представить математическую схему, включавшую в себя все пропорциональные соотношения.

Музыкальная мелодия основана на чередовании звуков различной высоты, в её основе лежит временная упорядоченность звуков. А в основе архитектурной композиции — пространственная упорядоченность форм. В самом деле, ритмы, соотношения более плотных и более лёгких частей архитектурного шедевра часто напоминают переходы, чередования музыкальных звуков. Так, храм Покрова на Нерли поражает своей лёгкостью



Мерный ритм колонн Парфенона. 447—438 гг. до н. э. Афины

и изяществом. Его архитектурные формы, устремлённые в небо, настолько гармоничны и уравновешены для глаза, что мы совершенно не ощущаем их тяжести.

Как и музыка, архитектура обращена к чувствам человека, способна вызвать в его душе различные переживания и эмоции. Грусть или веселье, возвышенность чувств или задумчивость, которые приносит нам музыка, можно испытать и рассматривая архитектурные шедевры. Красота архитектурного сооружения может поразить наше воображение не меньше, чем живопись или поэзия. «Нельзя лучше определить ощущения, производимые музыкой, как отождествив их с тем впечатлением, которое вызывает в нас созерцание архитектурных форм», — писал композитор И. Ф. Стравинский. На вопрос интервьюера, ориентирована ли его музыка на архитектуру, композитор ответил: «Я в известном смысле пытаюсь возводить «архитектурные конструкции». Я даже импровизациям придаю конструктивную стройность».

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Главная цель монументально-декоративной скульптуры и живописи — изобразительными средствами раскрыть идейное и художественное содержание архитектурного сооружения, досказать то, что в полной мере не смогла выразить архитектура. Попробуйте на конкретных примерах доказать справедливость этих слов.

2. Почему скульптура и живопись, будучи искусствами изобразительными, близки архитектуре? В чём именно это выражается? Как связана с архитектурой монументальная живопись? А скульптура? В чём состоит различие? Насколько самостоятельно существует в архитектурном пространстве каждое из этих искусств? Каким образом учитывает художник в своём произведении особенности архитектуры? Определите место расположения монументально-декоративной живописи в архитектуре.

3. Можно ли признать справедливой мысль о том, что архитектура организует пространство, а скульптура его оформляет и заполняет? Поясните свой ответ на конкретных примерах.

4. Ближе всего к разгадке тяготения художников к музыке подошёл поэт А. А. Блок: «Музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее выражает и отражает замысел Зодчего... Музыкальный атом есть самый совершенный — и единственный реально существующий, ибо — творческий. Музыка творит мир». Как вы думаете, почему архитектуру часто называют «застывшей музыкой»? Какова, на ваш взгляд, причина возникновения такого сравнения? Назовите произведения зодчества (или музыки), которыми вы могли бы проиллюстрировать свой ответ.

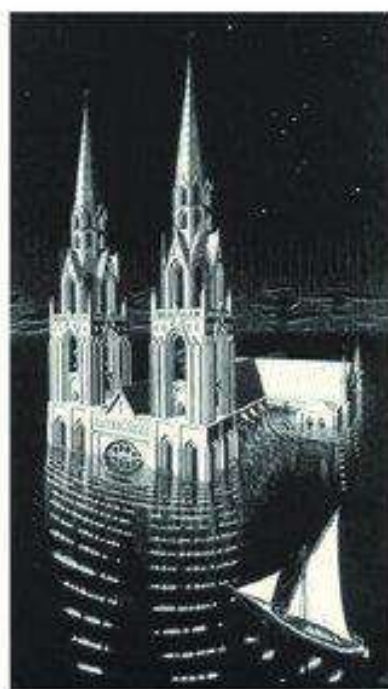
Творческая мастерская

1. В древнерусском храме использовались иконопись, фресковая и мозаичная живопись, скульптура, декоративные элементы (резьба по дереву, камню, изразцы, орнамент). Познакомьтесь с внешним и внутренним убранством одного из известных вам храмов и покажите его синтетический характер.

2. Композиторы не так часто вдохновлялись творениями зодчих, но это вовсе не означает, что связь между этими искусствами неглубокая. Послу-

В. А. Гартман.
Проект городских
ворот в Киеве.
Главный фасад. 1869.
Пушкинский Дом,
Санкт-Петербург

М. К. Эшер.
Затонувший собор.
Ксилография. 1929.
По мотивам
фортепианной прелю-
дии К. Дебюсси
«Затонувший собор».
Национальная
галерея Канады,
Оттава



шайте музыкальное сочинение М. П. Мусоргского «Богатырские ворота» из цикла «Картинки с выставки» (или прелюдию К. Дебюсси «Затонувший собор»). Какие ассоциации с архитектурой рождает у вас созданные композиторами музыкальные образы? Подберите музыкальные ассоциации к любимым произведениям архитектуры. Подготовьте небольшой концерт, составленный из любимых мелодий известных композиторов.

3. Насколько, с вашей точки зрения, справедливо утверждение о том, что в каждом архитекторе живёт живописец? Аргументируйте свой ответ известными вам примерами. Попробуйте себя в роли архитектора — художника будущего. Какие идеи и композиции вы хотели бы отразить в своих работах? Подготовьте коллективный архитектурный проект «Наш новый город (школа)», используя в нём полученные знания о синтезе архитектуры с другими искусствами.

4. О многом может рассказать человеку скульптура в городе. Всякий раз она напоминает нам о каких-то важных событиях из его истории и знаменитых личностях. Имеются ли в вашем городе (посёлке) скульптурные монументы? Кому или чему они посвящены? В связи с чем и где воздвигнуты? Насколько органично они вписаны в окружающую среду? В какой мере они совпадают с вашим восприятием конкретного события или героя? Какой монумент (памятник) и кому вы хотели бы поставить в вашем городе? Каким вы себе его представляете? Выполните его макет в любой из техник.

5*. Рассмотрите архитектурные формы знаменитого «Танцующего дома» в Праге. Какие основания существуют для сравнения этого сооружения с танцем? Приведите свои аргументы за или против. За дополнительной информацией обратитесь к ресурсам Интернета.



*Ф. Гери, В. Милунич.
«Танцующий дом». 1994—1996.
Прага, Чехия*

Темы проектов, презентаций или сообщений

«Синтез искусств в городской среде»; «Почему философ П. А. Флоренский называл действо, происходящее в православном храме, «синтезом искусств»?»; «Зачем архитектору быть ещё и художником»; «Статуя в гробнице фараона и в храме античного божества»; «Греческий ордер как элемент художественного декоративного убранства (на примере Колизея)»; «Значение монументальной скульптуры в архитектурном оформлении пространства»; «Скульптура как конструктивный архитектурный элемент»; «Сближение архитектуры с монументальной живописью»; «Витраж, мозаика и фреска в пространстве архитектуры»; «Готический собор как синтез изобразительных искусств и архитектуры»; «Роль иконостаса в организации архитектур-

ного пространства православного храма»; «Живопись, поглотившая архитектуру (на примере барокко или творчества мексиканских художников-монументалистов)»; «Музыка форм и линий (на примере шедевров мирового зодчества)»; «Архитектура и дизайн (на примере своего города, посёлка)»; «Почему архитектуру называют «застывшей музыкой».

15. Содружество искусств и литература

В большой семье искусств литературе отведено, наверное, одно из самых почётных мест. Слово не имеет тех ограничений, которые есть, например, у камня. Оно не связано условностями двухмерного пространства, как живопись. Слово говорит прямо и конкретно о том, о чём музыка может сказать лишь косвенно, пробуждая в человеке определённые мысли и чувства. В этом смысле слово не знает границ и препятствий. И в этом его сила.

Слово, живописное, пластичное, музыкальное, проникающее в любой уголок природы и сознания, может о многом рассказать человеку. Мы открываем книгу любимого писателя, и она переносит нас в удивительный мир мечты и фантазий автора. Вместе с литературными героями мы оказываемся в далёких галактиках или опускаемся на дно Мирового океана. Благодаря

силе воображения писателя мы попадаем в любую точку земного шара, погружаемся в атмосферу далёкого прошлого или таинственного будущего. Вот почему именно литература, благодаря безграничной широте охвата жизненных явлений и человеческих характеров, считается самым универсальным видом искусства.

Но и словам, к сожалению, не всегда хватает материальности, яркого цвета, изящных линий, чарующего звука, выразительных очертаний. Тогда им на помощь приходят другие искусства. И это содружество взаимообогащающее: постижение образного мира и эсте-



*М. В. Нестеров. Наташа Нестерова на садовой скамейке. 1914.
Музей русского искусства, Киев*

тических законов литературы становится ключом к пониманию других искусств. Как словом создаётся зримая, «живописная» картина? Как способна звучать музыка слова? Как оживает слово в речевом действии актёра на театральной сцене или на киноэкране? Ответить на эти и многие другие вопросы мы попробуем в этой главе.

15.1. «Слова и краски издавна в родстве...»

На первый взгляд кажется, что границы литературы и живописи чётко разделены: писатель работает с абстрактным словом, художник зримо представляет окружающий мир с помощью линий и красок. На самом деле между этими искусствами существует теснейшая связь. Живописный образ, как и словесный, воссоздаёт не точную картину действительности, а лишь её копию, правдивую иллюзию жизни. В силу условности художественного образа живопись, как и литература, способна воспроизводить всю полноту и многообразие окружающего мира. Двухмерное пространство, в котором существует искусство живописи, вовсе не является препятствием для отражения действительности. Глядя на картины величайших мастеров, понимаешь, что запечатлённое в них мгновение действительно прекрасно.

«Немота» живописи может оказаться красноречивее любых слов. Невозможно забыть молчаливую встречу отца и блудного сына в картине Рембрандта, поединок взглядов в «Поцелуе Иуды» Джотто, экспрессию неподвижно сидящего, застывшего с заломленными руками «Демона» М. А. Врубеля... Этот живописный приём знаком и величайшим произведениям литературной классики (помните, Н. В. Гоголь заканчивает «Ревизора» знаменитой «немой сценой», а А. С. Пушкин завершает трагедию «Борис Годунов» простой и многозначительной ремаркой «Народ безмолв-



М. О. Микешин. Татьяна Ларина. Гравюра на стали. 1862



М. П. Клодт. Татьяна Ларина.
1886

ствует»?). Возможно, этим можно объяснить, почему Леонардо да Винчи так настойчиво подчёркивал приоритет живописи, противопоставляя её искусству слова: «Если ты назовёшь живопись немой поэзией, то и живописец сможет сказать, что поэзия — это слепая живопись».

Сегодня спор живописца с поэтом, насчитывающий более двух с половиной тысяч лет, можно считать исчерпанным. Эти два вида искусства успешно взаимодействуют и обогащают друг друга.

Пожалуй, наиболее плодотворен перевод художественного слова на язык *графики*. Совсем не случайно графику называют «самой литературной живописью». Художник-график может ограничиться беглым впечатлением, намёком, обращённым к воображению зрителя, метафорой. Это в большой степени роднит графику с поэзией.

Способность выявить словесные грани и оттенки, звуковые особенности и интонацию, умение заставить слово нести именно ту смысловую и психологическую нагрузку, которая с наибольшей точностью будет передавать мысль, — задача не из лёгких. Она по плечу только великим мастерам, которых отличает бережное, экономное обращение со словом. Именно это качество присуще японской поэзии и гравюре. В стихотворениях *хёкку* и *танка* крайняя бережливость выразительных средств объясняется отнюдь не тем, что их авторам не доставало слов. Напротив, искусность поэта в том и состоит, чтобы самые глубокие мысли выразить минимальными словесными средствами, вызвав тем самым ответную реакцию у читателя, побудив его создать образ, дорисовать в своём воображении картину во всей полноте и многокрасочности.

Как это происходит, нетрудно понять, прочитав трёхстишие японского поэта Мацуо Басё (1644—694):

Всё кружится стрекоза...
 Никак зацепиться не может
 За стебли гибкой травы.

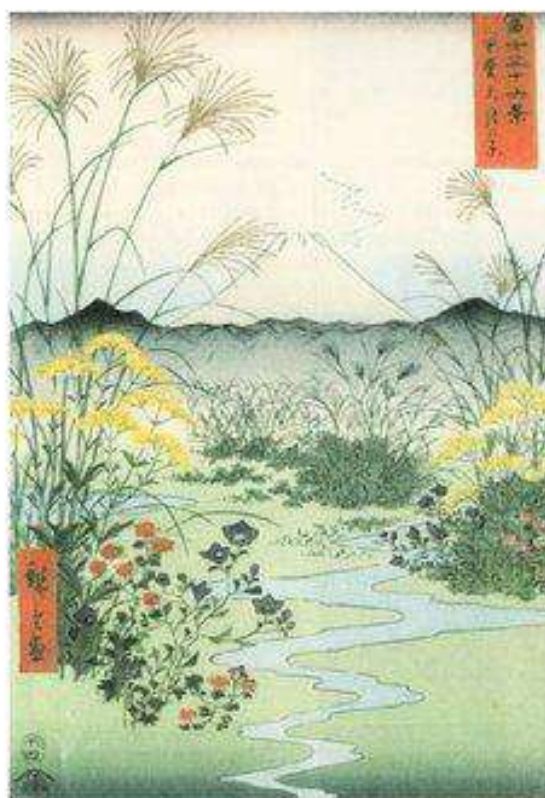
Белый грибок в лесу.
 Какой-то лист незнакомый
 К шляпке его прилип.

Блестят росинки.
 Но есть у них привкус печали,
 Не позабудьте!

Все волнения, всю печаль
 Твоего смятенного сердца
 Гибкой иве отдай.

(Перевод В. Н. Марковой)

Во всей мировой литературе не найдётся художественного образа, одинаково воспринимаемого читателями. По поводу одного и того же персонажа высказываются противоречивые, а порой и полярно противоположные суждения. Сколько споров и разночтений вызывали у критиков известные персонажи русской классики: Чацкий и Молчалин, Онегин и Печорин, Базаров и Раскольников! Ярким подтверждением этого являются иллюстрации, сделанные художниками-графиками к одному и тому же литературному произведению. Как по-разному они увидели Татьяну Ларину — героиню пушкинского романа в стихах! Художник М. О. Микешин запечатлел сентиментально-романтический образ Татьяны, рисующей «на отуманенном стекле заветный вензель О да Е» (с. 209 учебника). М. П. Клодт изобразил её в ожидании ответа Онегина: «...душа в ней ныла, и слёз был полон томный взор». Художник



У. Хиросигэ. Равнина Аокигахара в провинции Кай. Цветная ксилография. 1858. Серия «36 видов горы Фудзи». Музей искусств округа Лос-Анджелес, США



К. И. Рудаков. Татьяна Ларина. 1949

К. И. Рудаков представил Татьяну в спальне при горящей свече. И хотя в романе Пушкина нет точного словесного аналога, иллюстрация не нарушает правды художественного образа. Он действительно может быть прочитан, проиллюстрирован и воспринят по-разному.

15.2. «Стань музыкою, слово...»

Живое чувство, острая мысль, глубокое переживание, высокий накал страстей рождают образное поэтическое слово, которое порой обладает чудодейственной силой. Они рождают и музыку, полную невыразимого очарования. Почему так происходит? Потому что оба эти искусства опираются на слово, звук, мысль и чувство, черпают свои образы в народном музыкально-поэтическом творчестве, в интонационной общности пения и речи.

Литература и музыка, развиваясь по своим собственным законам, вечно «помогают» друг другу. Особенно тесные связи установились между поэзией и музыкой. И причина здесь не только в ритмической организации, паузах, рифмах или звуковых ресурсах стиха. Главное, что сближает поэзию и музыку, — это способность передавать в звуке эмоциональное состояние человека, затрагивать любые струны человеческой души.

В своё время М. Ю. Лермонтов призывал ставить ноты над словами, чтобы сблизить идею и чувство, рациональное и эмоциональное, перевести одно возможностями другого. Особенно удачно служит этой цели приём аллитерации. Настойчиво повторяемые звуки создают богатую красками и в то же время отчётливо зримую картину. Например, у Лермонтова:

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.

Если одним из важнейших качеств в поэзии является умение передать словами музыку окружающего мира, то умение услышать эту музыку — необходимое качество читателя. Сколько чудесных опер, ораторий, романсов, народных песен возникло благодаря слиянию поэзии и музыки! Гёте, Байрон и Шиллер, Пушкин, Лермонтов и Тютчев не раз признавались в любви к музыке и музыкантам, говоря о «непобедимой красоте» музы-

ки. А французский поэт XIX в. П. Верлен так выразил свои чувства в стихотворении «Искусство поэзии»:

Сначала — музыку! Певучий
Придай размер стихам твоим,
Чтоб невесом, неуловим,
Дышал воздушный строй созвучий.

Строфу напрасно не чекань,
Пленяй небрежностью счастливой,
Стирая в песне прихотливой
Меж ясным и неясным грань...

Так музыку всегда, везде!
Пусть будет стих твой окрылённый
Как бы гонцом души влюблённой
К другой любви, к другой звезде.
(Перевод В. В. Левики)

Музыкальное начало может присутствовать не только в поэзии, но и в прозе. И. А. Бунин признавался, что главной трудностью перед написанием очередного рассказа для него было найти определённый ритм, обрести звук, тон повествования. Умение выстраивать звуки слов так, чтобы они создавали музыкальное сопровождение для образа, — особое качество человека, наделённого чувством слова. В качестве примера приведём отрывок из воспоминаний Д. В. Григоровича о Ф. М. Достоевском:

«У меня было написано так: когда шарманка перестаёт играть, чиновник из окна бросает пятак, который падает к ногам шарманщика. «Не то, не то, — раздражённо заговорил вдруг Достоевский, — совсем не то! У тебя выходит слишком сухо: пятак упал к ногам... Надо было сказать: пятак упал на



В. Е. Маковский. Шарманщик. 1870. Пермская художественная галерея

мостовую, звеня и подпрыгивая...» Замечание это — помню очень хорошо — было для меня целым откровением. Да, действительно: звеня и подпрыгивая — выходит гораздо живописнее, дорисовывает движение».

Вы, конечно, знакомы с таким литературным жанром, как стихотворение в прозе. На первый взгляд такое сочетание кажется невозможным и парадоксальным, но это только на первый взгляд. Для произведений этого жанра характерны повышенная эмоциональность стиля, небольшой объём, членение на малые абзацы, подобные строфам стихотворения, и, наконец, особая, музыкальная организация стиха. Все эти признаки характерны для лирики, но не традиционны для прозы. Рождению этого жанра мы обязаны французскому поэту XIX в. Ш. Бодлеру, в русской литературе его унаследовали И. С. Тургенев и А. А. Блок. Послушайте, как лирично и одновременно музыкально звучит фрагмент из стихотворения Бодлера «Полмира в волосах» из цикла «Маленькие поэмы в прозе»:

«Позволь мне долго, долго вдыхать запах твоих волос, погрузить в них всё моё лицо, как погружает его жаждущий в воду источника, и колыхать их рукой, как надушенный платок, чтобы встряхнуть рой воспоминаний.

О, если бы ты могла знать всё, что я вижу! всё, что я чувствую! всё, что слышу в твоих волосах! Моя душа уносится вдаль в благоуханиях, как души других в звуках музыки».

(Перевод В. Ф. Ходасевича)



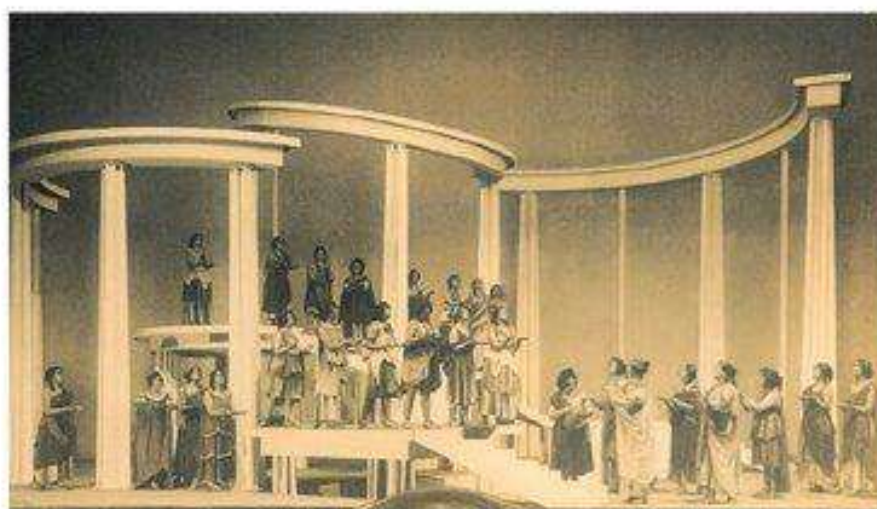
К. П. Брюллов, Н. В. Кукольник, М. И. Глинка. Гравюра с рисунка П. А. Каратыгина 1842 г. 1889. Литературный музей, Москва

Многие стихи поэтов стали очень популярны только благодаря их музыкальному прочтению. Так, мы могли бы не узнать о творчестве малоизвестного поэта Н. В. Кукольника, если бы не гениально простая, душевная и задумчивая музыка «Жаворонка», созданная композитором М. И. Глинкой.

15.3. Литература, театр и кинематограф

В настоящее время художественную литературу сильно потеснили кинематограф и телевидение, всевозможные виды визуальной информации. Вместе с тем по-прежнему сохраняется её доминирующая роль, а специфические средства литературы свободно проникают во все известные сегодня виды искусства. Особенно органичной выглядит связь литературы с театром и кинематографом, так как театральные спектакли или кинофильмы остаются, по сути, явлением литературным и почти всегда опираются на литературный источник.

На первый взгляд связь *литературы и театра* представляется очень понятной. Драматург создаёт пьесу, воспроизводя в ней картины реальной действительности, а театр, в свою очередь, ставит спектакль, в котором отражает сюжет и авторские идеи пьесы. Что может быть проще! На самом деле всё гораздо сложнее. Как вы знаете, в литературном сценарии невозможно подробно описать особенности ритма и темпа движения, построение мизансцен, жестикуляцию, манеру поведения, интонации и тембр голосов актёров, детали их костюмов и грима. Многие из вышеперечисленного зависят от мастерства режиссёра и актёров, воплощающих его замысел на театральной сцене. Опираясь на один и тот же предмет творческого отображения (жизнь, реальную действительность), они по-своему истолковывают пьесу драматурга, ищут нужные сценические формы, насыщая их собственным жизненным опытом. Только на этой основе может быть достигнуто единое творческое содружество и взаимодействие между театром и литературной драматургией.



Сцена из спектакля
«Лисистрата».
Музыкальная студия
В. И. Немировича-
Данченко, 1923.
Москва

Конечно, театральное искусство вбирает в себя способность литературы словом воссоздавать жизнь в её внешних и внутренних проявлениях. Но это не совсем обычное слово, оно непосредственно действующее, живое, звучащее в присутствии зрителя. В отличие от литературы театр с наглядной конкретностью воссоздаёт действительность не столько в сознании читателя, сколько в реально существующем пространстве спектакля. Вне театральной сцены драматическое произведение не может обрести свою законченную форму, а творческий процесс рождения художественного образа в театре, как вы знаете, происходит непосредственно на глазах у зрителей.

Безусловно, литературная драматургия оказала огромное влияние на развитие театрального искусства. В этом легко убедиться, вспомнив ту огромную роль, которую сыграли в истории мирового театра выдающиеся драматурги — У. Шекспир, Мольер, Б. Шоу, А. Н. Островский и А. П. Чехов. Их литературное творчество на многие столетия вперёд определило основные тенденции развития мирового театрального искусства.

А что же объединяет *литературу и кинематограф*? Напомним, что искусство «десятой музы» рождалось в недрах литературы. Первыми лентами зарубежного и отечественного кино были более или менее удачные экранизации литературных произведений. Первые фильмы, не имевшие сценария в привычном для нас смысле, содержали лишь перечень объектов съёмки, информацию, что снимать. Существовали так называе-

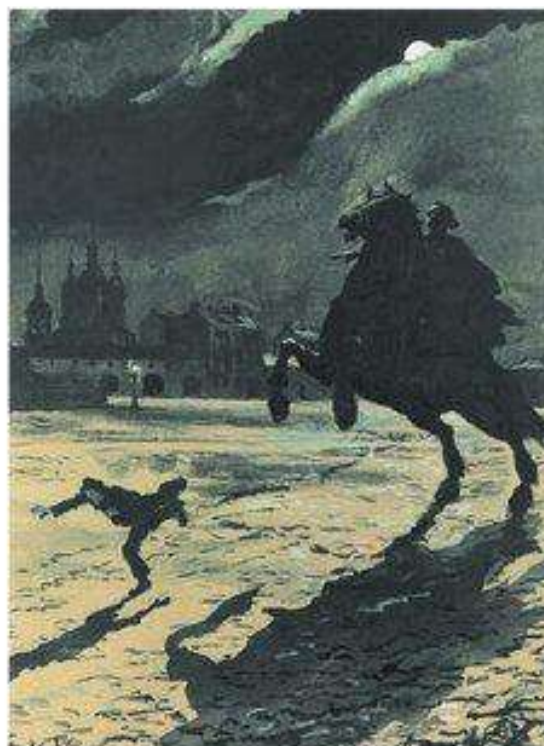


Сцена из спектакля
«Дядя Ваня» по пьесе
А. П. Чехова.
МХТ, 1899.
Соня — М. П. Лили-
на, Астров —
К. С. Станиславский

мые темачи — авторы, предлагавшие режиссёрам сюжеты для фильмов. Режиссёр или оператор записывали, что они будут снимать, и составляли план съёмок эпизодов в хронологическом порядке. Далеко не сразу появились сценарии, в которых обстоятельно была прописана система образов произведения. Видимо, совсем не случайно писатель А. С. Серафимович метко сравнивал тогдашний репертуар кинематографа с «книжной макулатурой».

За сто с лишним лет своего существования мировой кинематограф экранизировал чуть ли не всю классическую литературу, начиная с Библии и кончая произведениями современного постмодернизма. Вместе с тем было бы ошибочным считать, что «кинематографичность» литературы была открыта только в XX столетии. Оказывается, она была хорошо знакома задолго до появления кино. В русской классике найдётся немало авторов, которые писали как превосходные кинематографисты. Например, подчёркивая близость литературного и кинематографического образов поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник», М. И. Ромм говорил, что обладающий особым, поразительно точным «покадровым» видением режиссёр, следуя за поэтом, может реализовать на экране каждое его слово.

Расцвет в мировой литературе XIX в. жанра романа с присутствием ему широким охватом действительности, выделением крупного и общего плана, развитием сюжета путём «монтажа» кусков повествования, с одной стороны, и совершенствование актёрской техники — с другой, во многом способствовали сближению этих искусств. Так, многие страницы толстовской прозы написаны с поразительно точным «покадровым» видением. Читателю необходимо только приложить усилие, всмотреться в словесную фразу, чтобы ощутить начала киномонтажа, особенности композиции мизансцены, ракурс «съёмки».



*А. Н. Бенуа. Фронтиспис
к «Медному всаднику»*

А. С. Пушкина. 1905. Музей

А. С. Пушкина, Санкт-Петербург

Многое сближает литературу и кинематограф, и прежде всего способность сюжетного отображения мира во времени и в пространстве. Именно эта особенность построения фильма подтолкнула к ракурсному видению человека или события, подсказала принцип монтажной композиции. Сегодня создание кинообраза немыслимо без литературного сценария и текста песен.

Вместе с тем хотелось бы подчеркнуть, что хороший кинематограф воспринимает уроки литературы не прямыми путями. Кинематографисты не случайно говорят, что «лучший кадр — это тот, который очень трудно, а иногда и невозможно описать» (М. И. Ромм). Так, режиссёрские записи фильма «Броненосец «Потёмкин» не дают исчерпывающего представления о великой картине, а фильмы с участием Ч. Чаплина невозможно записать словами без потери юмора и глубины мысли. Если по каким-то причинам исчезнет плёнка, гениальность Эйзенштейна и Чаплина станет недоказуемой. При этом Толстой и Чехов останутся великими мастерами независимо от множества посредственных и очень хороших экранизаций их произведений.

Есть ли между этими видами искусства существенная разница? Безусловно. Она заключается в средствах и способах создания художественного образа. Литературные образы рождаются при чтении благодаря нашему воображению и фантазии, а потому носят умозрительный характер. В кино они зрительно-словесные, непосредственно предстающие перед нами на экране. Отсюда — определение кино как «видимой литературы».

Мы, конечно, коснулись далеко не всех аспектов содружества литературы с другими видами искусств, но смогли убедить-

На съёмках фильма
«Несколько дней
из жизни И. И. Об-
ломова» по роману
И. А. Гончарова.
1979. Актёры
О. П. Табаков,
Е. Я. Соловей
и Ю. Г. Богатырёв



ся в главном: литература, будучи универсальным искусством, активно взаимодействует со всеми видами художественного творчества. Прекрасно поставленный театральный спектакль и замечательная экранизация литературного произведения никогда не заменят подлинника. Каждое из этих искусств подарит нам радость от непосредственного общения с ним.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Вы наверняка слышали о том, что слово является «первоэлементом литературы». А вот Л. Н. Толстой в книге очерков «Что такое искусство?» говорил, что вся соль в художественном литературном произведении заключается не в самих словах, а в том, что содержится между строк. Какой смысл заключён в этом наблюдении? Приходилось ли вам сталкиваться с подобной ситуацией? На чём основано искусство чтения между строк? Какие возможности оно открывает для читателя? Поясните свой ответ конкретными примерами из известных вам произведений литературы.

2*. О существующих связях между живописью и поэзией говорили многие деятели искусства. Вот свидетельства некоторых из них:

«Живопись — это поэзия, которую видят, а поэзия — живопись, которую слышат» (*Леонардо да Винчи*);

«Живопись — немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись» (*Вольтер*);

«Для того чтобы научиться смотреть картины, нужно больше времени, чем для того, чтобы научиться чувствовать поэзию» (*Д. Дидро*);

«Лирика — это в звуках выраженная жизнь души» (*А. Н. Серов*).

Насколько справедливы эти высказывания? На чём основана взаимосвязь этих искусств? Аргументируйте свой ответ примерами из известных вам литературных и живописных произведений. Подготовьте презентацию или слайд-шоу на эту тему.

3. Формы «сотрудничества» литературы и музыки отличаются исключительным разнообразием: народные песни, романсы на слова поэтов, оперы на сюжеты литературных произведений различных жанров. Как и в чём проявляется содружество этих видов искусства? Что стало бы с музыкой, если бы не было литературы? Поделитесь своими размышлениями в небольшом эссе.

4. Обратитесь к известным вам экранизациям произведений мировой классики. Каким образом искусство кинематографа постигает и использует законы литературы? Приведите известные вам примеры.

Творческая мастерская

1. Чем вы могли бы объяснить тот факт, что один и тот же литературный персонаж по-разному воспринимается читателем (художником-иллюстратором)? Известны ли вам интерпретации одного и того же художественного образа разными критиками (художниками) в разные литературные эпохи? При выполнении этого задания используйте также материалы учебника. Подберите иллюстрации, выполненные разными художниками, к вашим любимым

литературным произведениям. Оформите их в виде слайд-шоу, презентации или небольшой выставки.

2. Слово творит, фотография свидетельствует. Согласны ли вы с утверждением, что фотография способна обретать жизнь в слове? Аргументируйте свой ответ. Как вы относитесь к существующему мнению о том, что фотография не нуждается в словах-названиях, так как её смысл воплощён в самом изображении. Подберите фотографии и придумайте к ним названия. Дайте смысловые подписи, используя поэтические произведения.

3. В музыкальном и литературном творчестве нашли отражение вечные проблемы жизни: любовь — ненависть, война — мир, личность — общество, жизнь — смерть, возвышенное — земное. О каких произведениях известных вам авторов вы могли бы рассказать более подробно? Подготовьте литературно-музыкальную композицию на одну из предложенных тем.

4*. Многие стихотворения поэта К. Д. Бальмонта носят музыкальные названия: «Аккорды», «Гармония слов», «Зовы звуков». В них автор выступает не только как поэт, но и как музыкант, живописец, выстраивая сложный ряд звуковых и зрительных ассоциаций. Познакомьтесь с его произведениями и попробуйте проиллюстрировать одно из них, используя любые художественные средства.

5. Писатель К. Г. Паустовский говорил: «...Музыка и поэзия подчас неразделимы». Прочтите стихотворение М. Ю. Лермонтова «Из Гёте»:

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнёшь и ты.

Познакомьтесь с музыкальными интерпретациями этого стихотворения, созданными двумя русскими композиторами — А. Е. Варламовым и А. Г. Рубинштейном. Что роднит эти произведения? Какие чувства и настроения они рождают в вашей душе? В какой мере удалось каждому из композиторов выразить в музыке поэтическую мысль? Поясните свой ответ. К какому из этих музыкальных произведений в большей степени можно отнести слова Паустовского?

Темы проектов, презентаций или сообщений

«Словесный образ и зримое изображение»; «Природа изобразительности в художественном слове»; «Графика — самая литературная живопись»; «Слово и звук — «первоэлементы» образного смысла»; «Содержание и духовное своеобразие музыки и литературы»; «Специфика языка литературы и музыки: опыт сопоставления»; «Музыкальные характеристики литературных героев»; «Вечные проблемы жизни в музыке и литературе»; «Романс как продолжение стиха»; «Произведения литературы на театральной сцене»; «Любимые экранизации произведений русской классики».

16. Музыка в семье муз

Бесконечно гибки и многогранны связи музыки с другими видами искусства. А потому не случайно, что ещё со времён Античности музыка воспринималась как царица всех искусств. Её тесное взаимодействие с другими искусствами обусловлено их генетическим родством, художественно-образной природой, обращённой к внутреннему миру человека. Оперируя средствами эмоционального воздействия, музыка пробуждает в нём чувства и переживания. Именно в этом и заключается могущественная сила и неизъяснимая прелесть музыки, в этом проявляется её универсальный характер. Так что прав был русский поэт В. И. Иванов, сказавший, что «в каждом произведении искусства... есть скрытая музыка. И это не потому только, что ему... присущи ритм и внутреннее движение; но сама душа искусства музыкальна».

Вместе с тем музыка во многом отличается от других искусств. Её выразительные средства и образы не столь наглядны, как образы живописи, скульптуры, театра и кино. Ей чужд язык точных понятий и конкретных образов. Музыка, как искусству временному, чуждо и реальное пространство. Музыка не обладает и наглядностью слова для воспроизведения событий, но она может создать великолепный эмоциональный портрет происходящего. Не случайно русский поэт А. А. Фет сказал: «...Что не выскажешь словами, звуком на душу навей».

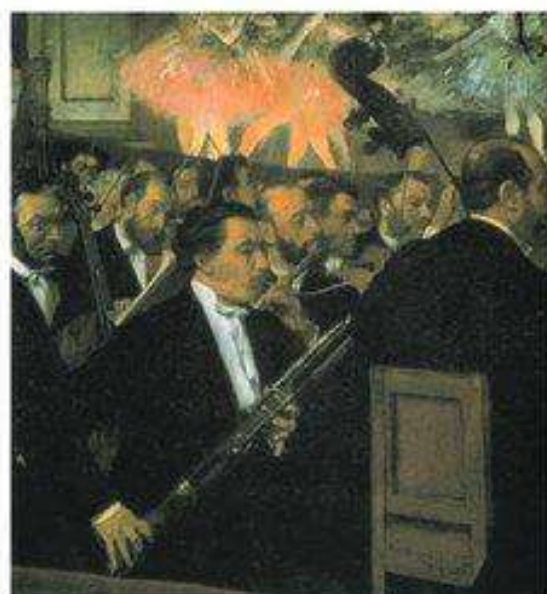
Мы уже рассматривали существующие связи между архитектурой, музыкой и литературой. В этой главе мы обобщим наши представления о музыке, попробуем выявить общность и различие музыки с изобразительными искусствами и хореографией.



В. Э. Борисов-Мусатов. Романс. 1900. Архангельский художественный музей

16.1. Музыка и изобразительные искусства

Можно ли с помощью красок, линий и форм выразить музыку? Существуют ли в природе «музыка живописи» и «живописная музыка»? Эти вопросы мы задаём себе всякий раз, когда рассматриваем произведения изобразительного искусства, в которых нашла отражение специфика музыки. Это могут быть произведения, навеянные музыкальными сюжетами и образами, изображения композиторов, сочиняющих музыку, людей, играющих на различных музыкальных инструментах. Однако о



Э. Дега. Оркестр Парижской оперы. Ок. 1870. Музей д'Орсе, Париж

музыкальности живописи можно говорить только тогда, когда в ней особым образом переданы эмоции и чувства человека. С древнейших времён до нас дошли изображения певцов и музыкантов, в которых запечатлевался не только сам процесс музицирования, но и эмоциональное состояние исполнителей. Взгляните на их одухотворённые лица, и вы поймёте, какая по характеру музыка исполняется ими и как она способна повлиять на человека.

Так можно ли «увидеть» музыку? Вот что думал об этом швейцарский писатель XX в. Г. Гессе:

...«Всех звуков и цветов соотношенья,
А также способы переложенья
Любых оттенков цвета в ноты, звуки».
О, как хотелось мне азы науки
Такой постичь!
(Перевод С. К. Анта)

Постижение способов переложения «оттенков цвета в ноты, звуки» — задача не из лёгких. А потому наш разговор мы начнём с понятия «живописная музыка». Прежде всего, насколько вообще правомерно такое сочетание слов?

Конечно, в музыке существует огромное количество произведений и эпизодов изобразительно-живописного характера,

многие из них появились на свет в значительной степени благодаря живописным образцам. Например, «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского (цикл фортепианных миниатюр, вдохновлённых работами художника В. А. Гартмана), «Этюды-картины» С. В. Рахманинова. Неиссякаемым источником зрительных образов в музыке являются синтетические жанры — вокальная музыка, опера, балет, сценическая драма, мюзикл, телепередача, кинофильм. Для мастеров русской национальной школы оказалось очень естественным создавать музыку с яркими зрительными ассоциациями. Это, например, художественные типажи людей,

фантастические существа (чуда морские и лешие у Н. А. Римского-Корсакова, фея у П. И. Чайковского, Баба-яга у А. С. Даргомыжского), образы животных, птиц и рыб, растений и цветов, явлений природы и природных стихий — бури, огня и воды.

Но подобные изображения не являются самоцелью музыкального искусства. Для больших композиторов изобразительность никогда не была самодовлеющей, она всегда связывалась с решением более глубоких художественных задач. Для музыки гораздо важнее выразить мысли и чувства человека. За каждой зрительной ассоциацией в музыке, как правило, стоит какая-то эмоциональная сущность. Например, в пьесе норвежского композитора Эдварда Грига (1843—1907) «Бабочка» это маленькое, быстрокрылое существо изображено прихотливыми фортепианными пассажами, наполненными ощущением радости и движения. Тонкий поэтический образ капризной фантазии и причудливой игры, созданный благодаря передаче в музыке воздушности и лёгкости порхания бабочки, не может не поразить воображение слушателя.

История мирового искусства дала блестящие примеры творческого союза музыки и изобразительных искусств. Есть немало художников, которые в своём стремлении интерпретировать музыку изобразительными средствами добивались поразительных результатов. А о способности музыки передавать всё красочное богатство мира свидетельствует творчество французско-



Портрет М. П. Мусоргского.
1865



*М. Баше. Портрет
К. Дебюсси. 1884.
Музей д'Орсе, Париж*

го композитора-импрессиониста Клода Дебюсси (1862—1918). Мечтая расширить звукоизобразительные возможности музыки, он создал удивительные по красоте и живописности произведения. В них рассказывается о золотистых солнечных бликах, играющих на поверхности моря, о лёгком дуновении ветерка, доносящем пряные ароматы душистых трав и цветов.

Сочинения Дебюсси напоминают картины художников-импрессионистов и носят поэтичные названия. Они позволяют услышать «разговор ветра с морем», различить в темноте порхающих «бабочек», наблюдать за полётом

«грустных птиц». В них говорится о «садах под дождём», лунном свете, «затонувшем соборе», «следах на снегу», весёлых и шумных «празднествах», о «девушке с волосами цвета льна»... Видимо, не без основания И. Ф. Стравинский говорил: «Если бы звучания Дебюсси можно было бы обратить в краски, то его сочинения заняли бы в Лувре самое почётное место».

В музыке Дебюсси создал утончённые картины, имитирующие пластику танцевальных движений, навевающие едва уловимые поэтические видения. Действительно, надо обладать особым даром, быть поистине волшебником звука, чтобы так поэтично передавать в музыке тончайшие нюансы впечатлений и настроений человеческой души.

Вместе с тем мироощущению Дебюсси была чужда идея «мгновенности» впечатлений живописца К. Моне. В отличие от художников-импрессионистов он не стремился к фиксации малейших изменений, происходящих на поверхности предметов в разное время дня. Созданная им музыка далека от иллюстративности: картины природы служили для композитора лишь источником творческого вдохновения. Главное в его музыке — передача настроений и впечатлений, вызванных пением птиц, шумом морского прибоя, покачиванием лодки на поверхности воды, играющими золотыми рыбками, плывущими по небу облаками, надвигающимся туманом. Это позволяло Дебюсси подниматься до широких философских обобщений о беспре-

дельности и величии мироздания. По его мнению, музыка призвана рассказывать о самом человеке — венце творения, воспевать красоту мира и радость жизни.

Для музыки Дебюсси характерны лирическая созерцательность, зыбкость, неопределённость мелодических звучаний, чередование высоких и низких регистров, неожиданная смена медленных, плавных звуков быстрыми и стремительными. Понять и услышать тайны этой музыки нелегко, а потому в неё нужно особенно внимательно вслушиваться, пытаясь создать в собственном воображении музыкальные художественные образы.

В меньшей степени стремление запечатлеть ускользающую мелодию в «бесконечной» линии, остановить текучесть звука было свойственно живописцам и скульпторам. Воздействие музыки на их творчество не отрицают и сами мастера. Так, В. М. Васнецов говорил:

«Без музыки я, пожалуй, не написал бы ни «После побоища», ни «Алёнушки», ни других дальнейших картин. Все они были задуманы и писались в ощущениях музыки». А известный скульптор С. Т. Конёнков подчёркивал: «Чудесная власть гармонии и ритма всегда обогащала мой внутренний мир. Музыка двигала мой резец... Без неё нет фантазии и окрылённости. Мир музыки рождает ощущение пространства... Мне кажется, что каждая скульптура имеет свой внутренний тембр, свой явственный звуковой мотив, о котором трудно рассказать словами. Песню и музыку нельзя вылепить в буквальном смысле этого слова. Но в белокаменной глыбе мрамора — своя музыка. Её надо только вызвать, оживить».

Музыкальность произведений изобразительного искусства проявляется в неповторимой гармонии цветов и красок там, где художник стремится к преодолению хаоса, отбрасывает всё лишнее и ненужное, где каждая краска звучит естественно, ор-

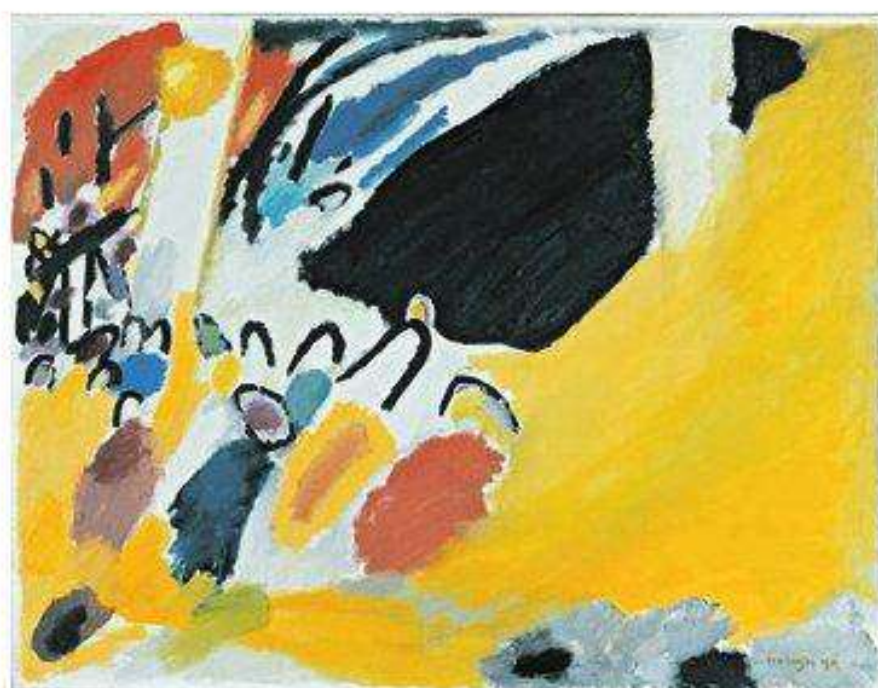


Д. Уистлер. Симфония в белом № 1. Девушка в белом. 1862. Национальная галерея, Вашингтон

ганично и эмоционально. Такая связь музыки и живописи, конечно, воспринимается как яркая метафора, но то, что она действительно существует, с уверенностью подтвердит каждый художник и музыкант. Не случайно многие художники, характеризуя своё творчество, уподобляют линии мелодиям, цветовые сочетания — мажорному и минорному ладам, а композицию сравнивают с организацией музыкального целого.

Музыкальность проникает в самую суть изображения, охватывает такие изобразительные свойства живописи, как колорит, композиция, линии и цветовые сочетания, расположение ритмических элементов, соотношение света и тени, то есть всю организацию художественного пространства картины. Подобные произведения живописи нередко строятся по законам музыкальных форм, ритмически повторяющихся линий и цветовых оттенков. В них особенно ощутимы «звуков и цветов соотношения», гармоничные сочетания музыкального и живописного фона.

Недавние исследования учёных подтвердили зависимость звукоцветовых ассоциаций, возникающих у человека при раздражении различных органов чувств (например, звуковые переживания при восприятии цвета — «цветной слух»). Ещё в 1920 г. известный художник, один из основоположников русского авангарда, Василий Васильевич Кандинский (1866—1944), представил результаты своих наблюдений о соотношении



*В. В. Кандинский.
Впечатление III.
Концерт. 1911.
Городская галерея
Ленбаххаус, Мюнхен*

восприятия цвета и звучания различных музыкальных инструментов. По его мнению, светлые тона синего ассоциируются со звуками флейты, тёмно-синий цвет — с виолончелью. Всё тёмное «звучит» в низких тонах контрабаса или органа, а спокойный зелёный напоминает растянутые тона скрипки. Жёлтый ассоциируется с громким звучанием трубы, а красный — с сильным звуком фанфары.

Музыкальность может присутствовать и в том общем настроении картины, которое иногда даже называют музыкальным словом «тональность». Чем менее сюжетна живопись, тем более наглядно проступает в ней музыкальное начало: в ритмической композиции линий, цветов и штрихов. Так, Кандинский в своём творчестве нередко выражал себя как музыкант. Он писал едва узнаваемые предметы реального мира на фоне, взрывающемся вспышками ярких цветовых пятен. Одни из них озаляли бездну пространства, другие, напротив, усиливали впечатление таинственности. Линии, словно зигзаги молний, то вырывались на поверхности полотна, то устремлялись внутрь, заманивая зрителей в его недра. С помощью причудливых сплетений абстрактных форм создавалась особая, «сверхчувственная вибрация». «Хор красок» действительно «врывался в душу из природы».

В высшей степени музыкальна и живопись другого русского художника — **Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова** (1870—1905). Недаром живописец говорил, «что так любит музыку, что если бы не был художником, то стал бы музыкантом».



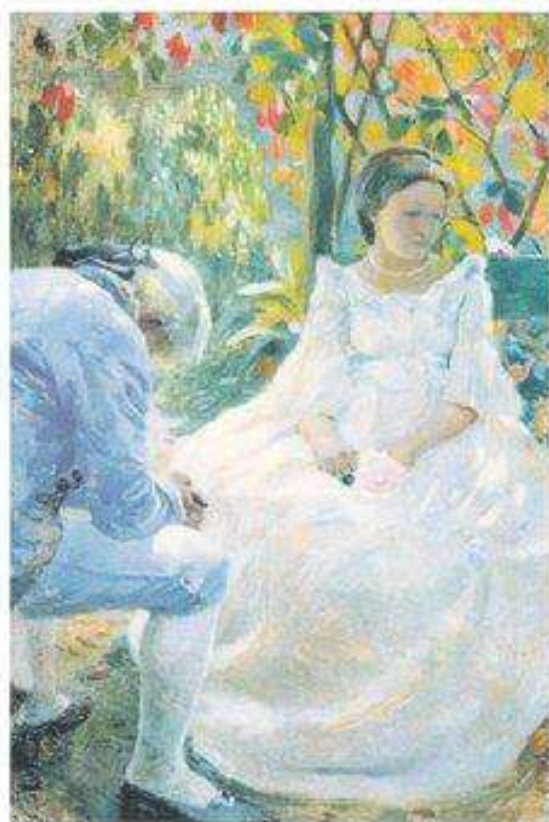
В. Э. Борисов-Мусатов. Реквием. 1905. Государственная Третьяковская галерея, Москва

У него и в названиях картин звучит музыка: «Осенний мотив», «Мотив без слов», «Летняя мелодия», «Осенняя песнь», «Гармония», «Реквием». Все эти произведения определяли одну из главных тенденций творчества Борисова-Мусатова — стремление приблизить живопись к музыке. Художник искал между ними не только метафорические, но и прямые совпадения, что находит художественное воплощение в соответствиях краски и звука, музыкального и живописного фона, ритмических и мелодических разработок основной темы.

В своих произведениях Борисов-Мусатов старался вызвать у зрителей звуковые ассоциации. Он пытался строить живописную композицию по законам контрапункта (учения о единстве и гармонической согласованности разных самостоятельных голосов в музыкальной ткани произведения). Создавая изображение на основе музыкальных принципов, добиваясь эмоционального единства, он преодолевал повествовательность живописи. У зрителя возникает желание «озвучить» даже те картины Борисова-Мусатова, которые не связаны с музыкой. Кроме того,

художник всегда оставляет ему возможность «домысливать» сюжет: может быть, и в недосказанности его произведений тоже заключена музыка?!

Своей живописной пластикой и декоративностью (цветом, линией, характером движений кисти) Борисов-Мусатов выражает тончайшие изменения настроений, состояний человеческой души. Созданные им полотна отличаются плавные музыкальные ритмы. В его картинах-аллегориях, подчинённых тихой, меланхолической мелодии, чувствуется желание художника, тяготящегося диссонансами жизни, достичь гармонии между внешним и внутренним, духовным и материальным, временным и вечным, стремлением к идеалу и невозможностью его достижения.



В. А. Борисов-Мусатов. Осенний мотив. 1899. Саратовский художественный музей им. А. Н. Радищева

Следует признать, что современники Борисова-Мусатова умели слушать и слышали его живопись. Тому есть немало подтверждений. Вот как говорил о его картинах поэт А. Белый: «Велика власть чар музыкальных в произведениях Борисова-Мусатова... Вихрь звуков, тихая зеркальность напевов мелодийных, нарастая, повисли в пространствах души, внимающей, — и словно осадились росами хладными мусикийские вздохи; и в туманности чар зачалась симфония облаков, шёлка и розовых-розовых гирлянд».

16.2. Музыка — душа танца

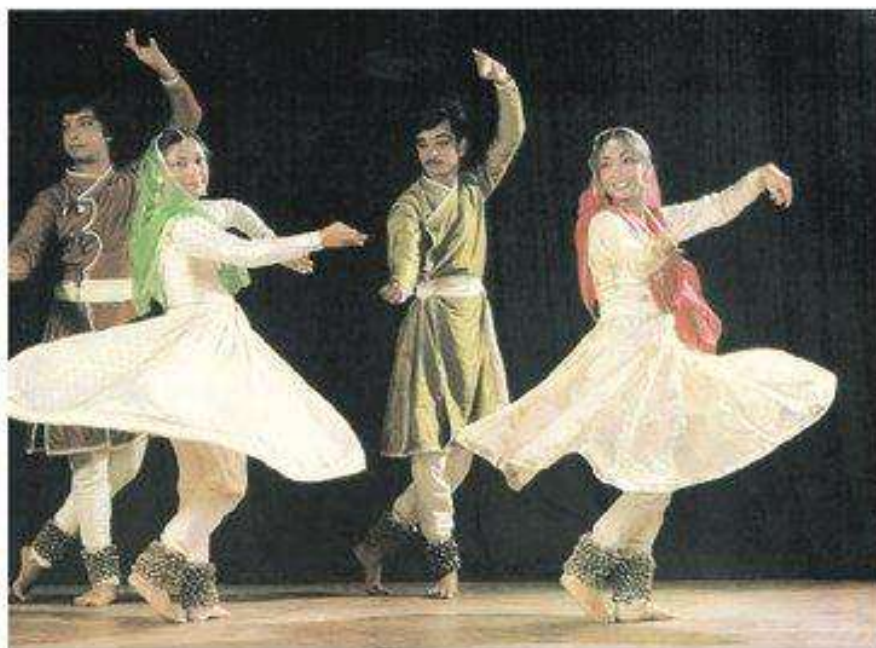
Не менее тесные связи существуют между музыкой и танцем. Уже в искусстве древних цивилизаций музыке и танцу придавался оттенок исключительности, а их происхождение воспринималось как божественное. Нередко они получали космогоническую трактовку, глубокое философское осмысление и рассматривались как совершенный способ раскрытия сущности вещей. Этим искусствам принадлежала большая общественная и идеологическая роль. Являясь важнейшим средством воспитания лучших качеств личности, музыка и танец получили широкое распространение в странах Древнего мира. Так, на рубеже I тысячелетия в Китае большую роль играло конфуцианство — официальная идеология, придававшая особое значение музыке и танцу в нравственном воспитании человека. В Древней Греции их назначение видели в совершенствовании, облагораживании внутренней сущности человека.

Постепенно утрачивая прямую связь с трудом и бытовыми обрядами, танец приобретал значение искусства, воплощающего красоту тела, различные состояния человеческого духа, и превратился в захватывающее театральное зрели-



Танец в китайской опере

Индийский танец
катхакали



ще. Например, известный философ Платон говорил, что «пляски развивают гибкость, силу и красоту», а Аристотель видел в пляске подражание ритмическими движениями нравам, страстям и обычаям, «воплощение невидимой мысли».

Конечно, для исполнения подобных танцев и их музыкального сопровождения требовались танцовщики и музыканты высокого профессионального уровня (они обычно воспитывались с детства, получая профессию по наследству). Например, в индийской школе классического танца катхак музыкант фактически руководил движением танца, меняя его темп и ритм, а мастерство танцовщицы определялось её умением точно следовать за музыкой. В древнегреческой трагедии уже в IV в. до н. э. выступали профессиональные певцы и танцовщики.

Не случайно во многих трактатах к искусству пляски и танца предъявлялись высокие художественные требования. Лукиан требовал от «водителя хоровода» знания всех известных в то время наук и искусств. «Ритм и музыку должно знать, чтобы давать размер своим движениям, геометрию, чтобы построить их, философию и риторику, чтобы изображать нравы и будить страсти, живопись и скульптуру, чтобы сочинять позы и группы; что касается мифологии, то он должен знать в совершенстве события от хаоса и сотворения мира до наших дней».

С древнейших времён танец и музыка являлись средством эмоционального воздействия на человека и выражали самые различные его душевные состояния. Пожалуй, ни один танец

немыслим без музыки, усиливающей выразительность движений и жестов танцующих, эмоциональный строй танца в целом. Исключительно велико и значение танца в музыке, ведь танец, пляска — один из первичных жанров музыкального искусства. Взаимосвязь и взаимовлияние этих искусств во всех сферах (и особенно в области исполнительства) были очевидными и сохранялись на протяжении веков.

Музыка — искусство абстрактное, ей чужда предметная определённость и описательность, но при этом она глубоко содержательна. Именно по этой причине музыка оказывается гораздо ближе к такому обобщённому виду искусства, как танец. В нём музыка служит не только фоном, она «вдохновляет» движения, каждое из которых представляет собой условный звуковой и пластический образ. В эстетически осмысленных движениях человек может очень многое рассказать о своей жизни. Соответственно и музыка, гармонирующая с этим движением, вовсе не ограничена выражением только бойкости, задора, удалства и ловкости. Она обладает несравненно большими возможностями.

У каждого народа складывались свои танцевальные традиции и национальные особенности, хореографический язык и пластическая выразительность, свои приёмы соотношения движения с музыкой. Вот почему *танцевальная музыка*, неразрывно связанная с историей того или иного народа, всегда несёт на себе отпечаток его национального характера и условий жизни. Не может усидеть на месте при звуках балалайки Наташа Ростова, поражающая всех своей особой восприимчивостью к народной музыке. Эта тоненькая, грациозная графинечка в шелку и в бархате, воспитанная иностранными гувернёрами, могла выразить в танце всё, что было «во всяком русском человеке»!

Для танцевальных музыкальных жанров велико значение *ритма*. Ритмический рисунок — свое-



Д. А. Шмаринов. Наташа танцует у дядюшки. 1954

*П. Вдовичев.
Крестьянская вече-
ринка. Литография.
1820—1830.
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург*



го рода зеркало танца. Он настолько определённо передаёт характер движения, что по ритму и характеру аккомпанемента можно понять, каков сам танец: плавны или резки его движения, состоит он из мелких шажков или включает смелые прыжки, горделив он или тих и спокоен. Ясная ритмическая чёткость и упругость, периодическая повторяемость характерных структур являются важнейшими особенностями танца и его музыкального сопровождения. При этом ритм не только организует движения танцующих людей, но и обладает значительной силой эмоционального воздействия, играет огромную роль в создании художественного образа. Ритм, выдвинутый в танцевальной музыке на первый план и взаимодействующий с другими элементами музыкального языка, в значительной мере влияет на характер, гармонию и композицию танца.

История танцевальной музыки тесно соприкасается с развитием музыкальных инструментов. Именно с танцем связано и возникновение специальных ансамблей (например, лютневых ансамблей эпохи Возрождения). До нас дошли сведения о древнеегипетском оркестре, сопровождавшем некоторые танцевальные церемонии в честь бога солнца Осириса и насчитывавшем до 150 исполнителей. В Древнем Риме танцевальная пантомима шла в сопровождении оркестра грандиозных размеров. Не случайно философ I в. н. э. Сенека иронически замечал, что в театре нередко бывало больше исполнителей, чем зрителей. Специфика определённого инструментального звучания оказывает непосредственное воздействие на музыкальный облик танца и

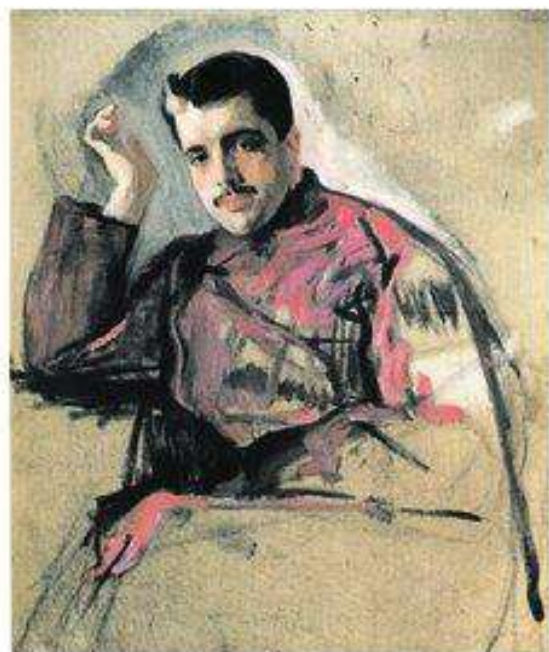
органично сливается с его выразительностью. Сегодня трудно себе представить венский вальс без тембра струнных инструментов, фокстрот — без звучания кларнета и саксофона, а новейшие танцы — без электронных инструментов, достигающих максимального уровня звучания.

Интересные примеры взаимодействия музыки и хореографии мы можем наблюдать в **балетном спектакле**. Известная балерина Г. С. Уланова подчёркивала существующую между ними связь: «Когда бы и в каком балете мне ни приходилось танцевать, я всегда стремилась осознать движения, из которых состоит танец. В то же время движения побуждают к сознательному восприятию музыкального произведения. А музыка становится более понятной и легче усваивается, придавая движениям особую выразительность, чёткость, ритмичность». В свои лучшие партии (в «Жизели», «Ромео и Джульетте», «Лебедином озере» и др.) она вкладывала так много чувств и вдохновенного мастерства, что её танец по праву называли «поэзией, драмой и музыкой в движении».

Выдающимся достижением синтеза нескольких видов искусства стали балеты знаменитых «Русских сезонов» в Париже (с 1907 г.), организованные известным театральным и художественным деятелем **Сергеем Павловичем Дягилевым** (1872—1929). В начале XX в. европейский балетный театр переживал кризис: превращаясь в развлекательные танцы для варьете, балет утрачивал классическую основу. Думая о его возрождении, Дягилев предложил поставить новые короткие балеты, в которых наиболее полно было бы представлено слияние музыки, хореографии и рисунка. Совместными усилиями балетмейстеров, актёров, композиторов и художников ему удалось возродить



Ж. Кокто. Т. П. Карсавина в балете «Призрак Розы». Театр Шатле, 1911. Афиша «Русских сезонов» в Париже. Театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва



В. А. Серов. Портрет С. П. Дягилева. 1904. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

классический балет и добиться в нём зримой музыки. Для гастролей в Париже Дягилев пригласил знаменитых артистов, в том числе М. М. Фокина, вскоре ставшего балетмейстером и художественным руководителем балетной труппы, А. П. Павлову, В. Ф. Нижинского, Т. П. Карсавину, Е. В. Гельцер. Лучшими постановками «Русских сезонов» стали «Карнавал» на музыку Р. Шумана, «Шахеразада» на музыку Н. А. Римского-Корсакова, «Жар-птица» и «Петрушка» на музыку И. Ф. Стравинского.

Не менее глубокий разговор со зрителем ведёт танец со сцены **оперного театра**. Богатство танцевальных образов, запечатлённых

в классической оперной музыке, поистине безгранично. Попробуйте мысленно изъять из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» половецкие пляски, и вы почувствуете, как изменится ваше общее впечатление от спектакля. Невозможно представить себе действие оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» без танцевальных сцен «Чудодейство Наины» и «В замке Черномора», составляющих неотъемлемую часть общего художественного



Танцевальная сцена в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама». Большой театр, 1985. Москва

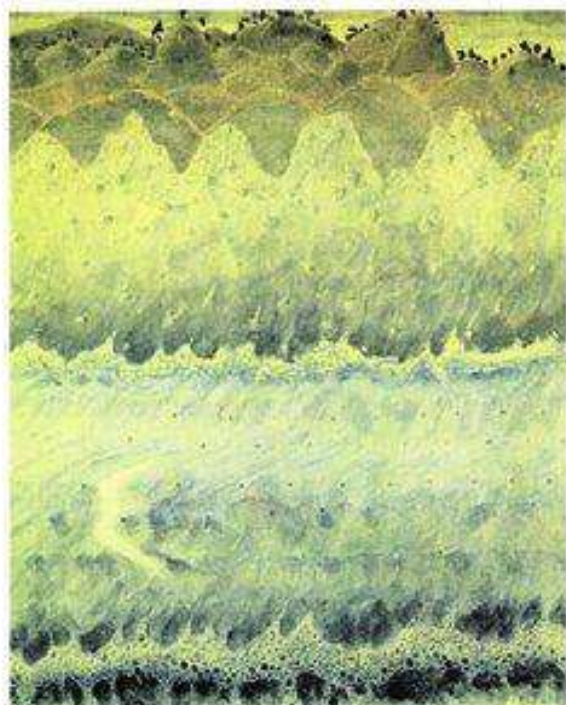
целого. Предложив использовать в опере классические и характерные танцы, Глинка выступил как основоположник национальной традиции решения танцевальных эпизодов в оперном спектакле.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. В каких формах музыка может присутствовать в произведениях изобразительного искусства? Какие из присущих живописи средств художественной выразительности могут быть уподоблены музыкальным? Почему? Приведите известные вам примеры творческого союза музыки и изобразительных искусств.

2*. Композитор и живописец XX в. М. К. Чюрлёнис воплотил в своём творчестве идею создания нового вида искусства — зримой музыки, в которой органично сливались музыкальные и живописные формы. Им была создана серия картин с музыкальным названием «Соната моря». В какой мере удалось художнику найти музыкальный эквивалент этому произведению живописи?

3*. «Живопись — не болтливое искусство, — писал глава французских романтиков XIX в. Э. Делакруа, — и в этом, по-моему, её немалое достоинство... Живопись вызывает совершенно особые эмоции, которые не может вызвать никакое другое искусство. Эти впечатления создаются определенным расположением цвета, игрой света и тени — словом, тем, что можно было бы назвать музыкой картины». Как вы прокомментировали бы эти слова худож-



М. К. Чюрлёнис. Соната моря. Аллегро. 1908. Музей М. К. Чюрлёниса, Каунас, Литва



М. К. Чюрлёнис. Соната моря. Финал. 1908. Музей М. К. Чюрлёниса, Каунас, Литва

ника? Почему в «молчаливости» живописи он видел её главное достоинство? В чём проявляется особенность воздействия этого искусства на человека? Какой смысл вы вкладываете в понятие «музыка картины»? Поясните свой ответ.

4. Почему музыку называют душой танца? Посмотрите записи балетных танцев в исполнении А. П. Павловой. Насколько справедливо определение её искусства как «танцующей музыки»? Как вы считаете, является ли музыка иллюстрацией к танцу? Поясните свой ответ.

Творческая мастерская

1. Рассмотрите картину К. Моне «Скалы в Бель-Иль» и послушайте музыку К. Дебюсси, который пытался уловить переключку цвета и звука (фрагменты триптиха «Море» или «Ноктюрны»). Есть ли нечто общее у музыки и картины? Изменились ли ваши впечатления от картины после прослушивания музыки? Почему? Как дополнила музыка Дебюсси ваше восприятие полотна Моне?

2. Подобно живописному полотну, музыка может разворачиваться перед внутренним взором слушателя не только во времени, но и в пространстве, создавая особые зрительные и эмоциональные впечатления. Послушайте музыку упоминаемых в этой главе композиторов и попробуйте выразить музыкальные образы в танце или перевести их в образы изобразительные.

3. В XX в. появились новые формы синтеза искусств, например жанр «фуги», «сонаты» и «ноктюрна» в живописи (творчество М. К. Чюрлёниса и Д. Уистлера). Особое значение приобрели общие для музыки и изобразительного искусства термины: тон, гамма, нота, этюд, гармония, тема, мотив (творчество В. Э. Борисова-Мусатова). В чём именно проявляется художественное единство музыки и живописи в творчестве этих авторов?

4. Используя ресурсы Интернета, соберите материал об истории «Русских сезонов» С. П. Дягилева в Париже. Подготовьте презентацию или творческий проект о том вкладе, который они внесли в историю мировой и отечественной культуры.

Темы проектов, презентаций или сообщений

Музыка и живопись

«Искусство видеть музыку и слышать живопись»; «Музыка, звучащая с полотен художников»; «Живописные портреты выдающихся композиторов»; «Пейзаж в музыке и изобразительном искусстве»; «Образ любимого времени года в произведениях литературы, музыки и изобразительного искусства»; «Колорит и ритм — музыкальные начала в живописи»; «Новые формы синтеза музыки и живописи в творчестве М. К. Чюрлёниса»; «Импрессионизм «звуковых пятен» в музыке К. Дебюсси»; «Жанры «сонаты», «фуги» в живописи М. К. Чюрлёниса»; «Изобразительные и музыкальные эксперименты Д. Уистлера».

Музыка и танец

«Музыка — «невидимый танец», а танец — «немая музыка»; «Роль музыки и пластики в искусстве танца: проблемы взаимосвязей»; «Танцевальная

музыка как жанр»; «Роль сценического танца в оперном театре (на примере опер А. П. Бородина «Князь Игорь» или М. И. Глинки «Руслан и Людмила»)»; «Народные танцы в операх Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» («Ночь перед Рождеством» — по выбору)»; «Взаимодействие музыки и хореографии в балетном спектакле»; «Является ли музыка иллюстрацией танца?».

17. Композитор в театре и кино

Редкий драматический спектакль или кинофильм сегодня обходится без музыки, сочинённой композитором — человеком одной из самых творческих профессий. В этой главе мы попробуем разобраться в том, почему именно композитор является одним из главных соавторов театрального спектакля или кинопроизведения. Что именно зависит от него и какие задачи он призван решать? В качестве примеров мы обратимся к музыке для театра и кино, написанной такими талантливыми композиторами, как С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, А. Г. Шнитке, Д. Б. Кабалевский, Г. В. Свиридов, И. О. Дунаевский, И. А. Сац, М. Л. Таривердиев, А. П. Петров, И. И. Шварц и др. Несмотря на то что созданные ими произведения написаны давно, они продолжают жить своей самостоятельной жизнью, исполняются на концертах и по-прежнему радуют многочисленных слушателей.

В то же время нам предстоит выяснить, какую роль играет музыка в спектакле и кино, как она «живёт» внутри сценического действия. Ответим мы и на вопрос, почему музыкальное оформление драматического спектакля и кинофильма является надёжным гарантом успеха и признания зрителей.



Кадр из фильма
«Гусарская баллада».
Режиссёр
Э. А. Рязанов. 1962.
Композитор
Т. Н. Хренников

17.1. Задачи композитора в театральном спектакле

Вместе с драматургом, режиссёром и актёром композитор является одним из главных соавторов спектакля. Известный режиссёр Ю. А. Завадский утверждал, что «музыка в театре начинается в слове, продолжается в ритме, в мелодии речи». В спектакле обязательно должны присутствовать музыкальность и ритм, ведь «музыка нас учит слышать то, что в театральном обиходе называется атмосферой спектакля, то, что воспринимается как внутреннее зерно, как несказанный смысл, то, что заражает, что поселяется в душе, что продолжает расти, расцветать в сознании и в сердце».

Действительно, сочиняемая композитором музыка в театре имеет свою специфику: она не только подчиняется логике музыкального развития, но и соответствует законам построения драматического спектакля. Для того чтобы музыка наиболее точно выражала авторский замысел, «вросла» в драматургию произведения, нужны контрастные, конфликтующие темы, вступающие между собой в единоборство.

В отличие от оперного и балетного спектаклей, где музыка играет ведущую роль, в драматическом театре она занимает подчинённое, хотя и достаточно важное положение. Музыка подчёркивает переломные моменты в развитии действия, выявляет драматические кульминации, углубляет характеристики персонажей. Она даёт самостоятельное толкование происходящих событий, по-своему интерпретирует тему и сюжет спектакля, а значит, активно влияет на восприятие зрителя. Точный и яркий музыкальный образ, найденный композитором, помогает действию даже в тех случаях, когда музыка является всего лишь его фоном. Так, в пьесе У. Шекспира «Гамлет» в сцене на площадке перед замком звучит парадная, весёлая музыка, уместная разве что на пиру во дворце короля. Это усугубляет трагическую коллизию основного действия, помогает зрителю определить своё отношение к изображаемым событиям.

Вместе с тем ошибочно видеть в музыке только иллюстрацию происходящего на сцене. Она высвечивает суть режиссёрского замысла, выявляет жанровую природу спектакля, ещё теснее связывает сценическое пространство и время, укрепляет их нерасторжимое единство с помощью сквозного интонацион-

ного развития и лейтмотивов. Именно лейтмотив позволяет соединить отдельные музыкальные темы в единое композиционное целое. В этом случае музыка, как правило, отличается обобщённым характером и не имеет непосредственной сюжетной мотивировки.

В драматическом театре музыка способствует созданию определённой эмоциональной атмосферы спектакля. В истории театра бывали периоды, когда музыка усиливала эмоциональные переживания зрителей, например предупреждала публику о готовящемся злодеянии. Встречу влюблённых сопровождал ликующий мажорный всплеск, а горечь разлуки подчёркивала печальная флейта. Отзвуки такого использования музыки живы до сих пор, но не они теперь определяют характер музыки, создаваемой композитором для театра. Сегодня она — важнейшее средство образного отражения действительности.

Наконец, как считал К. С. Станиславский, музыка может «спасти» исполнителя, у которого не получается какая-то очень важная сцена. Неоценимую роль она играет в тех случаях, когда герой, оставшись наедине со своими чувствами после каких-то решающих событий, переживает эмоциональный взрыв и произносит внутренний монолог. Здесь музыка «высказывается» во весь голос, акцентирует внимание на глубине чувств и переживаний героя. Она заостряет характеристики трагических героев и находит выразительные решения в комедийных сценах.

Музыкальное оформление театрального спектакля решается по-разному и напрямую зависит от поставленных задач. Прежде всего, композитор должен учитывать режиссёрский замысел, стиль драматурга, жанр пьесы и особенности развития сценического действия. Так, музыка может потребоваться по ходу



В. Ф. Комиссаржевская в роли Ларисы Огудаловой. Спектакль «Бесприданница». Александринский театр, 1896. Санкт-Петербург



В. А. Симов. Сад. Эскиз декорации к IV действию пьесы А. П. Чехова «Три сестры». МХТ, 1901

пьесы (например, в «Бесприданнице» А. Н. Островского есть ремарка о том, что Лариса Огудалова «уступает просьбам гостей и поёт под гитару романс»). Музыка может давать представление о действии, имеющем значение для хода спектакля, но протекающем вне сценической площадки. Вспомним финал пьесы А. П. Чехова «Три сестры», когда военный оркестр уходящего из города полка играет марш за оградой сада: «Музыка играет так весело, так радостно...» И нам становится понятен весь трагизм монолога одной из героинь, слова которой вступают в явное противоречие с тем, что происходит в её душе.

Музыка может включаться в сюжет пьесы и существенным образом влиять на ход действия. Являясь лейтмотивом спектакля, она даёт критическую оценку происходящим событиям, определяет наиболее напряжённые, поворотные моменты в судьбах героев. Так, в «Моцарте и Сальери» А. С. Пушкина исполнение реквиема производит трагический переворот в поведении Сальери, а романс об обманутой любви в «Бесприданнице» Островского предопределяет дальнейшее развитие сценического действия.

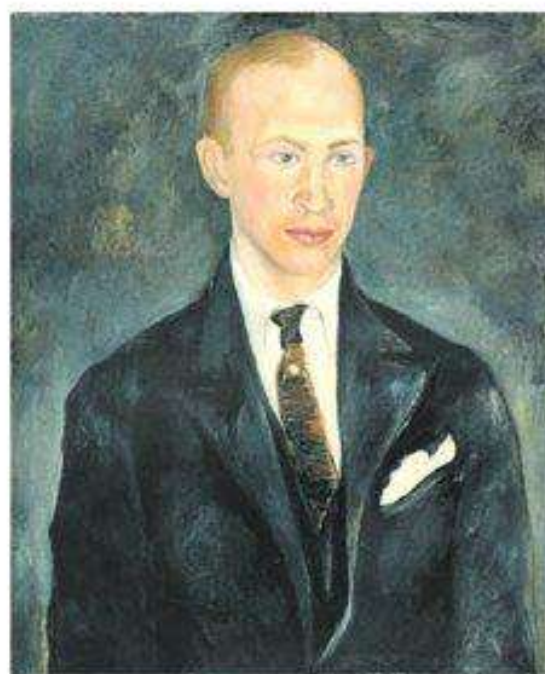
Если созданные театральным художником образы иногда вызывают аплодисменты в зрительном зале, то музыкальные темы редко их удостоиваются. И это естественно, так как музыка участвует в создании общей тональности, атмосферы спектакля не-

заметно, ненавязчиво, лишь оттеняя его драматическое и эстетическое звучание. Театральный спектакль не нуждается в громко звучащей музыке, исполняемой большим симфоническим оркестром. Музыкальное сопровождение спектакля не должно отвлекать внимание зрителей от действия.

Давно стала классическим примером музыка композитора **Ильи Александровича Саца** (1875—1912) к спектаклю по пьесе М. Метерлинка «Синяя птица», поставленному К. С. Станиславским в МХТ. Все музыкальные номера представляют собой яркие небольшие отрывки, в которых повторяется одна и та же музыкальная фраза, построенная на звучании только шумовых инструментов. При прослушивании подобной музыки иногда создаётся ощущение её бессвязности, отсутствия мелодии. Вместе с тем она производит очень сильное и незабываемое впечатление.

Разные задачи ставит режиссёр перед композитором. В одних случаях необходимо написать очень короткий музыкальный фрагмент, звучащий на протяжении нескольких реплик диалога актёров. Например, С. С. Прокофьев отмечал: «Я люблю, когда мне говорят: «Здесь нужна минута с четвертью музыки». Как видим, композитора нисколько не смущала такая просьба режиссёра, напротив, она открывала перед ним возможность написать музыку с точностью до десятой доли секунды.

В других случаях композитору предлагается воссоздать колорит исторической эпохи. Действительно, какая музыка могла звучать на придворных балах времён Людовика XIV? Под какую музыку танцевала Наташа Ростова на своём первом балу? Какие песни особенно нравились купцам из пьес А. Н. Островского? Изучив музыкальную фактуру прошлого, композитор не стремится слепо её копировать. Он пишет музыку, имитирующую историческую мелодику и стилистику, воссоздаёт нацио-



Н. С. Гончарова. Портрет С. С. Прокофьева. 1920. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Первый бал Наташи Ростовской.
Фильм «Война и мир». 1965—
1967. Режиссёр С. Ф. Бондарчук.
Наташа Ростова — Л. М. Савельева

нальный колорит той или иной эпохи.

Велика роль театральной музыки в спектаклях для детей, особенно если это сказка, феерия или карнавальное представление. Здесь музыка привлекается для условной характеристики сказочных и фантастических образов. Написать условную музыку для спектакля — непростая задача для композитора, ведь её условность может войти в противоречие с реальностью жизни, представленной на сцене. Но

именно такая музыка, обладающая широкими выразительными возможностями, призвана создать особую эмоциональную атмосферу театрального действия.

Как видим, функции музыки в театральном спектакле чрезвычайно широки и разнообразны. Они могут изменяться и сочетаться, наслаиваться, переходить одна в другую, но в каждом конкретном случае это должно осуществляться по законам драматургии. Музыка в драматическом спектакле должна всегда сохранять своё значение высокого искусства. Особую художественную роль музыка играет в постановке оперного или балетного спектакля, о чём мы поговорим в следующих главах учебника.

17.2. Зачем нужна музыка в фильме

Вы никогда не задумывались, почему из всех искусств, воспринимаемых зрением, именно кинематограф уже на заре его развития невозможно было представить без музыки? Помните, немые картины сопровождались музыкой в исполнении тапёра — пианиста-импровизатора? Искусство движущихся фотографий неразрывно связано в нашем восприятии со звуком:

А потом в стене внезапно загорается окно.
Возникает звук рояля. Начинается кино.
И очнулся, и качнулся, завертелся шар земной.
Ах, механик, ради бога, что ты делаешь со мной!

Этот луч, прямой и резкий, эта света полоса
Заставляет меня плакать и смеяться два часа,
Быть участником событий, пить, любить, идти на дно...
Жизнь моя, кинематограф, чёрно-белое кино!

Ю. Д. Левитанский. Кинематограф

Сегодня мы так привыкли к музыке в кино, где она звучит естественно и органично, что не задумываемся об её истинном предназначении в фильме. А между тем её роль в кинематографе трудно переоценить. С приходом звука в кино перед композиторами открылись новые заманчивые пути и перспективы.

Музыка в кино многофункциональна и разнообразна, она пронизывает все его виды и жанры, а потому рассказать об этом подробно не представляется возможным. Надеемся, что имеющийся у вас опыт слушателя и зрителя поможет вам сделать собственные наблюдения и необходимые выводы. Мы же коснёмся лишь некоторых аспектов использования музыки в кино и той роли, которую играет в работе над фильмом композитор.

Обобщённый характер музыкального искусства во многом определил его особую роль в кинопроизведении. Необычайная временная сжатость действия в кино и от музыки требует гораздо большей концентрированности и лаконизма. Вместе с тем, как бы лаконично ни писал композитор, если он попытается последовательно иллюстрировать каждый эпизод фильма, его музыка неминуемо станет отрывочной, мозаичной. А потому надо найти музыкальный образ, передающий главную идею картины. Но и этого недостаточно. Музыка должна обобщать, объединять эпизоды фильма в единое целое.

Современный кинематограф предусматривает наличие в фильме определённой художественной концепции. Обычно она строится на использовании как внутрикадровой, так и закадровой музыки, которая нередко становится способом ненавязчивого, но глубокого и тонкого проникновения в художественную



Тапёр у рояля в кинозале

Кадры из фильма
«Александр
Невский» (1938,
режиссёр
С. М. Эйзенштейн)
с записью музыки
С. С. Прокофьева

изображение: КАДРЫ						
	Муз. фразы и.и. тактов					
МУЗЫКА	А В А					
	1 2 3 4 5 6					
Adagio 2 = 48						
МУЗЫКА						
	1 1 1 1 1 1					
фактальность	1	2	1	2	1	2
схема изображения /компо- зиция/						
схема движения /жест/						
и.и. кадров	I		II		III	

ткань кинопроизведения. Хотя такая музыка, как правило, звучит за кадром без какой-либо конкретной зрительной мотивировки, создавая определённый эмоциональный фон, её нельзя воспринимать как нечто второстепенное. В ней выражен важный подтекст, раскрывающий отношение автора к происходящим на экране событиям или их внутренний смысл.

Наряду с широким использованием так называемой фоновой музыки в фильме нередко прибегают к эффектному драматургическому приёму контраста. Построенный на противопоставлении музыки и изображения определённой жизненной ситуации, этот приём усиливает драматизм происходящих событий. Попробуйте припомнить фильмы знаменитых итальянских кинорежиссёров неореализма (Ф. Феллини, В. де Сика, Л. Висконти, М. Антониони), в которых весёлая, бравурная музыка вторгалась кричащим диссонансом в ваши мысли и чувства.

Как в театре, так и в кино не менее существенна роль лейтмотива, который становится яркой, запоминающейся характе-

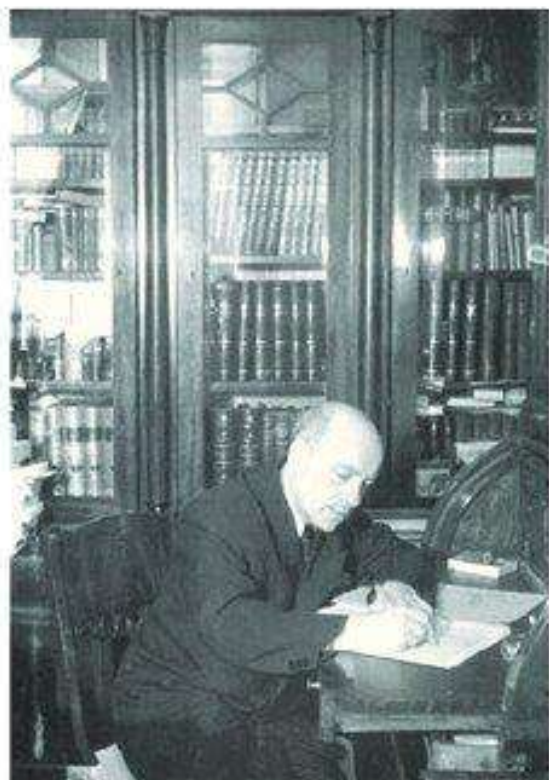


Кадр из фильма
«Гамлет». 1964.
Режиссёр
Г. М. Козинцев.
Офелия —
А. А. Вертинская,
Гамлет —
И. М. Смоктуновский

ристикой действующего лица. Мелодия, сопутствующая появлению какого-либо персонажа, настолько органично сливается с его образом, что ассоциируется с ним даже тогда, когда мы не видим его на экране. Классическим примером удачного использования лейтмотива является музыка Д. Д. Шостаковича к кинофильму Г. М. Козинцева «Гамлет». Музыкальная тема гамлетовских сомнений, сопровождающая монолог «Быть или не быть?», становится важнейшим средством выражения режиссёрского замысла и проходит через всё произведение — от вступления до заключительного траурно-триумфального марша. А сам Гамлет в исполнении замечательного артиста И. М. Смоктуновского предстаёт как подлинный философ, мучительно пытающийся разрешить извечное противоречие: «Терпеть без ропота позор судьбы или надо оказать сопротивление?»

Как видим, без тесного творческого контакта режиссёра и композитора очень трудно представить себе будущий успех фильма. Вместе с режиссёрами-постановщиками композиторы ведут поиски принципиальных музыкальных решений фильма, стремятся к осмыслению проблемы места и назначения музыки в кино. На страницах наших учебников мы уже рассказывали о композиторе С. С. Прокофьеве и режиссёре С. М. Эйзенштейне, работавших над фильмами «Александр Невский» и «Иван Грозный». Можно привести немало других примеров такого содружества.

В 30-е гг. XX в. одним из самых популярных авторов музыки к фильмам стал **Исаак Осипович Дунаевский** (1900—1955), много работавший с кинорежиссёром Г. В. Александровым. Зрители надолго полюбили песни из кинофильмов «Весёлые ре-



И. О. Дунаевский

бята» («Марш весёлых ребят»), «Цирк» («Песня о Родине»), «Волга-Волга» («Песня о Волге»). Их успеху во многом способствовало и то, что тексты песен были написаны поэтом В. И. Лебедевым-Кумачом, умевшим выразить общую идею фильма в лаконичных и запоминающихся словах. Все эти песни быстро стали популярными в народе и вскоре начали жить собственной жизнью.

Песня для кинофильма, казалось бы, ничем не отличается от обычной, массовой или лирической. Но её написание ставит перед композитором нелёгкие задачи. Ему необходимо «услышать» своих героев, найти круг интонаций, соответствующих их характеру. Это

особенно удавалось **Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу** (1906—1975), создавшему немало замечательных песен к кинофильмам и драматическим спектаклям. Ещё в послереволюционном Петрограде он работал тапёром в маленьких кинозалах, импровизируя на фортепиано во время демонстрации немых кинолент. Когда в 1928 г. началась эра киномузыки, он с удовольствием пришёл в кинематограф, где создал ряд блестящих музыкальных произведений к фильмам «Трилогия о Максиме»,



И. А. Серебряный.
Портрет
Д. Д. Шостаковича.
1964. Государственная
Третьяковская
галерея, Москва

«Иван Мичурин», «Встреча на Эльбе», «Молодая гвардия», «Падение Берлина», «Овод», «Гамлет», «Король Лир» и др. Песня из кинофильма «Встречный» («Нас утро встречает прохладой») сразу же полюбилась слушателям. После Великой Отечественной войны она была принята в качестве официального гимна ООН. Музыка для кино Шостакович никогда не рассматривал как украшение фильма. Напротив, она была для него важнейшим средством раскрытия внутреннего смысла экранного действия.

От Шостаковича и Дунаевского берёт своё начало традиция серьёзного отношения к киномузыке как к самостоятельному жанру. «Яркую композиторскую индивидуальность» увидел Шостакович в творчестве **Андрея Павловича Петрова** (1930—2006). Этот известнейший композитор стал автором песен и музыки более чем к 80 кинофильмам («Человек-амфибия»), «Я шагаю по Москве», «Берегись автомобиля», «Служебный роман», «Гараж», «Жестокий романс», «О бедном гусаре замолвите слово», «Петербургские тайны» и др.), драматическим и балетным спектаклям. Вот как он формулировал свои принципы работы в кино: «Самое главное — найти музыкальное решение, соответствующее именно этому — и никакому другому — фильму. Самое страшное, если музыка удобно входит в любой фильм. Это безликая музыка. Ещё важно — единомыслие с режиссёром. Думать, чувствовать одинаково». Его сочинения звучат почти во всех фильмах Г. Н. Данелии и Э. А. Рязанова. Андрей Павлович написал музыку к фильму «Синяя птица», главную роль в котором исполнила Элизабет Тейлор. За музыку к кинокартинам «Небеса обетованные» и «Хрусталёв, машину!» композитор был удостоен престижной премии «Ника». В мире музыки за Петровым прочно закрепилась слава современного классика.

Достойными преемником лучших традиций отечественной киномузыки является **Микаэл Леонович Таривердиев** (1931—1996), написавший музыку к 132 (!) фильмам. Композитор широкого творческого диапазона и дарования, он является создателем музыки к та-



М. Л. Таривердиев

ким широкоизвестным фильмам, как «Семнадцать мгновений весны», «Ирония судьбы, или С лёгким паром!», «До свидания, мальчики!». И сегодня созданная им музыка звучит современно, она легко узнаваема с первых тактов. Эта музыка заставляет нас думать и размышлять, находить ответы на волнующие вопросы. Творческий вклад Таривердиева был оценён высокими наградами, а его имя включено в Книгу рекордов Гиннесса как обладателя самого большого количества премий в области киномузыки (2002).

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какую роль играет музыка в современном театре? Какая из её функций (комментирующая, информирующая, иллюстрирующая) вам кажется наиболее плодотворной? Поясните свой ответ на примере известных вам театральных постановок. Кто являлся автором звучащей в спектакле музыки? Какое впечатление она произвела на вас? Почему?

2. Жизнь доказала, что музыка, написанная к кинофильму, может жить и вне его. Приходилось ли вам сталкиваться с такой ситуацией? Назовите имена композиторов, создавших такую музыку. Какую роль играет музыка в фильме?

3. В чём проявляются специфические особенности использования музыки в кинематографе? Проиллюстрируйте свой ответ примерами из известных вам кинолент. Подготовьте небольшую концертную программу, в которую войдёт музыка из кинофильмов, и разместите её на сайте вашей школы.

Творческая мастерская

1. Послушайте музыку некоторых композиторов, упоминаемых в этой главе. Что, на ваш взгляд, характерно для музыки каждого из них? Какие чувства пробуждает она у вас? Подготовьте презентацию на тему «Творческий портрет любимого композитора театра и кино». Определите роль музыки в общей организации действия в театре и кино.

2. Опираясь на ваш личный опыт театрального зрителя, подберите примеры использования музыки в драматическом спектакле или кино, иллюстрирующие некоторые из перечисленных её функций. Примите участие в исполнении музыкальных произведений или их фрагментов, звучащих в ваших любимых спектаклях или кинофильмах.

3*. Известный кинорежиссёр Г. М. Козинцев говорил, что без музыки Д. Д. Шостаковича он не смог бы поставить шекспировские картины «Гамлет» и «Король Лир». Посмотрите одну из этих экранизаций и объясните причину столь высокой оценки работы композитора? Обратите внимание: в двухсерийной ленте «Король Лир» музыке отведено всего около 15 минут... Какими художественными средствами Шостаковичу удалось добиться поразительного эффекта воздействия музыки на публику? Приведите известные вам примеры творческого содружества кинорежиссёров и композиторов.

Темы проектов, презентаций или сообщений

Музыка в театре и кино

«Роль композитора в создании сценического и кинематографического образов»; «Музыка как средство создания эмоциональной атмосферы театрального спектакля (кинофильма)»; «Как живёт музыка внутри сценического действия»; «Музыкальная тема как лейтмотив или фон драматического спектакля (кинофильма)»; «Единство драматического действия и музыки (на примере известных театральных постановок)»; «Создание трагического или комического эффектов средствами музыки (на примере известных сценических постановок или кинофильмов)»; «Любимые мелодии театральных спектаклей или кинофильмов».

Киномузыка

«Творческое содружество кинорежиссёров и композиторов (на примере шедевров мирового киноискусства)»; «Музыка кинофильма — ключ к раскрытию его художественного содержания и авторского замысла»; «Музыка как элемент кинематографической полифонии»; «Иллюстративный характер киномузыки на ранних этапах развития кино»; «Музыка С. С. Прокофьева к кинофильмам С. М. Эйзенштейна»; «Мастера отечественной музыкальной комедии и песни»; «Понятие о музыкальном сценарии (на примере музыки И. О. Дунаевского к фильмам Г. В. Александрова)»; «Жанр киномюзикла в отечественном и зарубежном кинематографе»; «Музыкальные шедевры М. Леграна (Э. Морриконе, Н. Рота и М. Наймана — по выбору)»; «Любимые мелодии отечественного кино и их создатели»; «Саундтреки популярных отечественных и зарубежных фильмов».

18. Когда опера превращается в спектакль

И всё-таки прав был П. И. Чайковский, увидевший в опере «что-то неудержимое», влекущее к ней всех композиторов!.. Сколько замечательных оперных шедевров ими создано! Наверное, не хватит целой жизни, чтобы их все посмотреть и послушать.

В оперном театре мы всегда попадаем в сказку — будь то дворец царя морского, где нас пленяет пение гусляра Садко, или царство весёлых берендеев в весенней опере-сказке «Снегурочка», или шумная ярмарка в украинском селе Сорочинцы, где происходят самые невероятные события... Как создаётся оперный спектакль? Как разгадать



М. Кассат. В ложе. Ок. 1879.
Картинная галерея Кристи,
Лондон

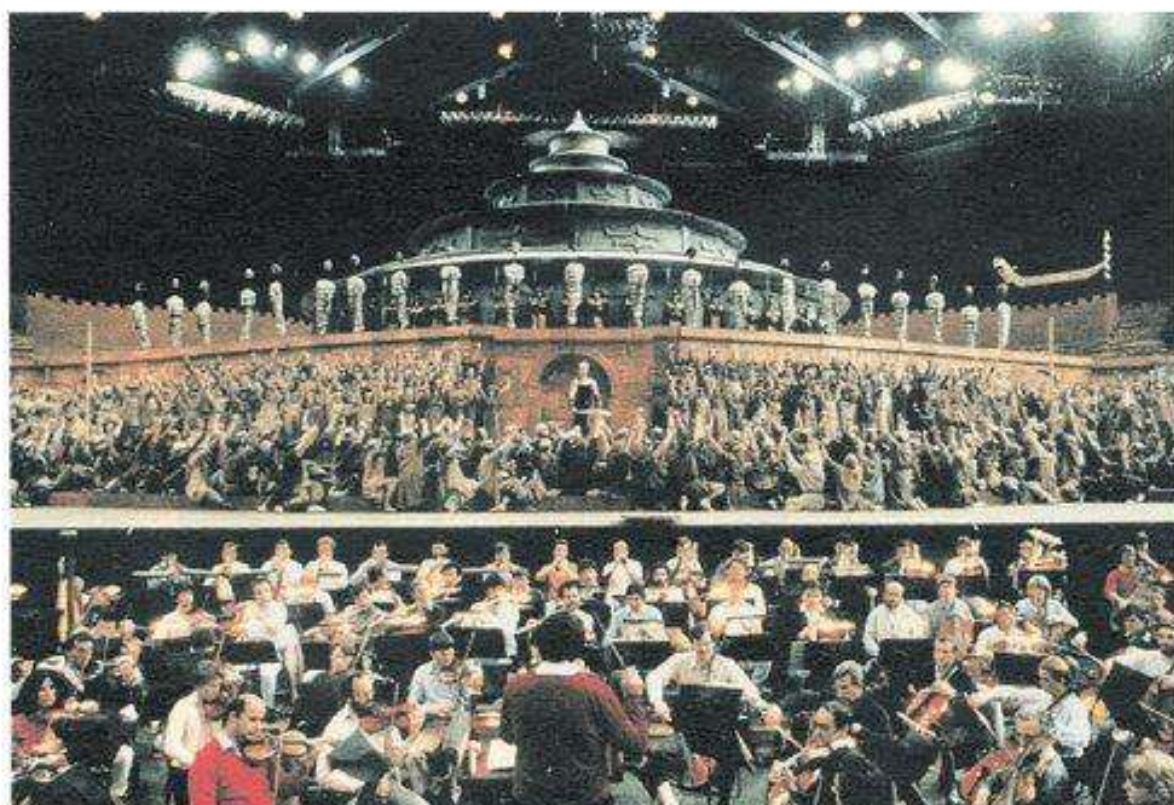
замысел его создателей и научиться понимать тонкости оперного искусства? Что необходимо для того, чтобы стать подлинным ценителем оперы? С чего нужно начинать каждому из нас? Попробуем вместе разобраться в этом.

18.1. Творцы оперного спектакля

Трудно назвать другой жанр музыкального театра, в котором все известные нам виды искусства соединились бы так органично и выразительно, как в опере. Удивительное сочетание вдохновенной музыки, поэтического либретто, прекрасного пения и актёрского мастерства способно пробудить в человеке сильные, яркие эмоции, позволяет проникнуться чувствами персонажей: счастьем и надеждой, гневом и отчаянием... Создание оперного спектакля — это не только талант и вдохновение сотен людей. Это поистине титанический труд, требующий от всех его участников абсолютной отдачи творческих и физических сил. А потому становится понятным истинный смысл слова «опера», который в переводе с латинского языка означает «труд, творение».

Главный творец оперы — **композитор**, сочиняющий музыку по законам театральной драматургии. Точнее, можно сказать, что композитор пишет музыкальными средствами драму: живописует события, создаёт человеческие характеры и типы. Музыка определяет общую эмоциональную атмосферу происходящего на театральной сцене действия. Именно в этом заключается главная специфика и природа оперной музыки, отличающая её от музыки концертной (симфонической, камерной, вокальной). С полным правом можно сказать, что все поиски формы сценического воплощения оперы на сцене начинаются именно с музыки, сочинённой композитором. Только она является единственным основанием, отправной точкой для будущей постановки оперного спектакля.

Как известно, тайна сценического воздействия музыки на слушателей доступна далеко не каждому композитору. Ею владеют только подлинные музыкальные драматурги: В. А. Моцарт, Д. Верди, М. И. Глинка, М. П. Мусоргский, Р. Вагнер, Ж. Бизе, П. И. Чайковский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, С. С. Прокофьев. Более того, бесспорное признание



Театральное действо в опере

аудитории получали лишь те их произведения, в которых яркость образов сочетается с особой целесообразностью музыкально-сценических приёмов, помогающей слушателю понять замысел композитора. Стоит пренебречь этим условием, как теряется контакт с аудиторией.

Работа над оперой начинается с составления *либретто* (от *ит. libretto* — книжечка; с конца XVII в. для посетителей оперы литературный текст произведения печатали в маленьких книжечках). Так же, как и музыка, либретто должно носить действенный характер, отвечать сценическим законам, позволять композитору выстраивать спектакль. В течение почти двух столетий с момента зарождения оперы авторами либретто были поэты. Это не случайно, так как поэтичность составляет основу арий и речитативов.

Основным источником сюжетов для либретто является художественная литература (мифы, легенды, былины и сказки, а также поэмы, романы и драматические пьесы). В XIX в. композиторы нередко сами сочиняли либретто для своих опер. Наиболее ярким примером в этом отношении может служить творчество Вагнера и Мусоргского. Конечно, есть и такие оперы, ли-



Герои оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин»: Онегин — Л. Г. Яковлев (1892), Татьяна — Е. К. Мравина (1892), Ленский — Л. В. Собинов (1901)

бретто которых не имеет под собой литературной основы (например, «Хованщина» Мусоргского или «Трубадур» Верди). Но это крайне редкие случаи.

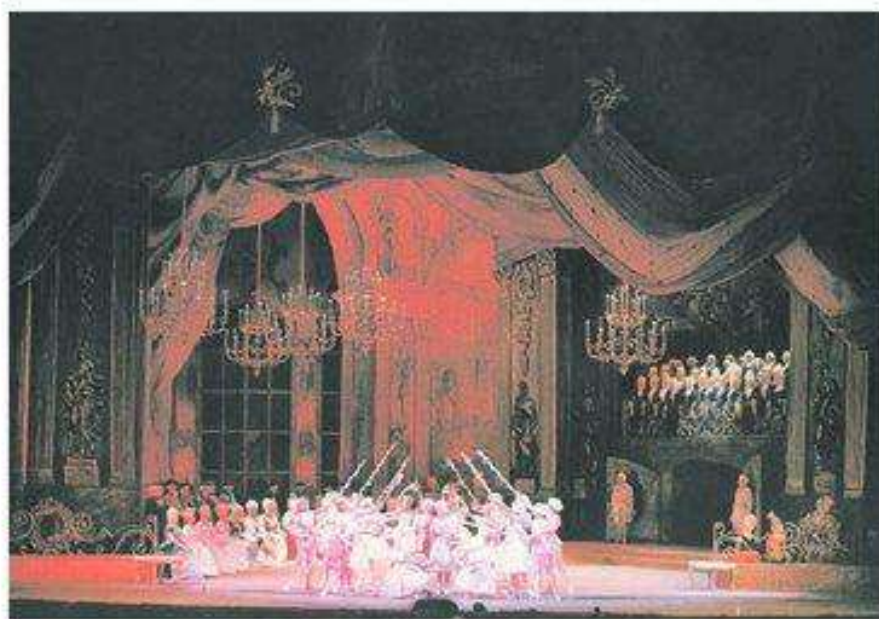
Как правило, композиторы берут за основу готовые литературные произведения. Например, П. И. Чайковский обращался к пушкинским сюжетам «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы». В ходе работы над операми нередко меняется сама концепция произведения. Так, «холодный денди» Онегин, главный герой пушкинского романа, не вызывавший особого интереса у композитора, охарактеризован им в привычной тональности. В то время как созданные Чайковским образы Татьяны Лариной и Владимира Ленского отличаются необыкновенной глубиной и полнотой раскрытия внутреннего мира героев.

Либретто — это лишь отправная точка в процессе создания оперы, первый импульс к образному воплощению композитором драматической идеи произведения. Однако это вовсе не означает, что литературный текст можно игнорировать. Гёте говорил, что «оперный текст должен быть эскизом, а не готовой картиной». От либреттиста требуется создание правильных контуров рисунка, которым музыка должна придать нужный колорит и должную перспективу. Важнейшей проблемой создания либретто является сочетание логики сценического действия с закономерностями музыкальной композиции (чередованием вокальных, хореографических эпизодов, сменой темпа и динамики и т. д.).

Очень часто в оперном спектакле можно увидеть хореографические номера, балет. Эти два искусства в спектакле мирно соседствуют друг с другом, но объединяет их здесь только оркестровая музыка. Средства выразительности у них диаметрально противоположны. В опере актёр поёт, а в балете он молчит. В балете особая пластика, в ней зашифрованы чувства и поведение актёров, а вот в опере предпочитают пластику естественную, не иллюстрирующую музыку. С. С. Прокофьев долго отказывался от предложения написать «первый бал Наташи Ростовской» для оперы «Война и мир». «Писать для оперы вальсики, полонезики и мазурочки» он считал делом неперспективным, способным вызвать у зрителей лишь бездумное любование «красивой жизнью».

Вместе с тем в истории оперного искусства мы найдём немало примеров органичного слияния музыки, пения и танца (например, в «Руслане и Людмиле», «Евгении Онегине», «Борисе Годунове», «Князе Игоре», «Снегурочке»). Хотелось бы подчеркнуть, что включение хореографических сцен в оперу может быть удачным только в одном случае, если это оправдано драматургией спектакля. Хорошо известен случай, когда Верди, «спасая» от провала оперу «Отелло», вынужден был включить в сцену приёма послов популярный в то время у публики балет.

Многое в успехе постановки оперного спектакля зависит и от **художника**, создающего эскизы декораций и костюмов. По словам известного оперного режиссёра Б. А. Покровского, изобразительное искусство в опере должно уметь «петь в общем хо-



Сцена бала в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама». Большой театр, 1980-е. Москва

Половецкие пляски.
Опера А. П. Бородина
«Князь Игорь».
Пермский театр
оперы и балета
им. П. И. Чайковского,
2009



ре свою партию, своими средствами способствовать проявлению оперного образа». Главная задача декораций и костюмов заключается в том, чтобы разбудить воображение зрителей. Художник призван создать «жизненное пространство» для актёров. Его задача — не иллюстрировать своим искусством музыку, а добиваться органичного сплава зрительного образа и музы-

кальной драматургии оперы. А для этого, по словам Покровского, «художественное оформление спектакля должно стать динамичным».

Но как соединить развивающееся во времени сценическое действие и статический характер изобразительного искусства, существующего лишь в пространстве? Современный художник должен создавать декорации, которые способствуют развитию сценического действия и не противоречат музыкальной логике оперного спектакля. Если раньше были популярны плоскостные живописные декорации, то теперь их стали вытеснять трёхмерные, пластические, дающие простор зрительному воображению и не противоречащие трёхмерности актёра, находящегося на сценической площадке. В совре-



Современная сценография.
Опера Д. Лигети
«Великий мертвец». 1998.
Париж

менном театре декорации готовят с помощью разнообразных художественных средств: живописи, графики, скульптуры. В настоящее время значительно обогатилась сценическая техника: широко используются синтетические материалы, люминесцентные краски, коллажи, фото- и кинопроекции, системы зеркал, сложнейшие световые партитуры. В оперном театре музыка действительно становится зримой!

Руководит постановкой оперы **дирижёр**, в задачи которого входит музыкальная интерпретация спектакля (работа с оркестром и певцами). Оперный дирижёр участвует в назначении артистов на роли, работает с ними над созданием вокального образа, предлагая ему различные трактовки. Он активно участвует в осуществлении замысла композитора, нередко выступает в качестве сорежиссёра спектакля. Вся музыкальная работа над будущим творением, включая и сценические репетиции, проходит с его участием. По взмаху дирижёрской палочки не только рождаются звуки, но и происходит процесс сотворчества актёров и публики.



Дирижёр Ю. Х. Темирканов. Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова (ныне Мариинский театр). Начало 1980-х

18.2. Роль режиссёра и актёра в опере

Осуществление сценического решения спектакля (выстраивание мизансцен, актёрское решение каждой роли) целиком и полностью находится в компетенции **режиссёра**. Главная его задача — художественная организация оперного спектакля, проникновение в природу оперного синтеза музыки и действия.

По мнению Б. А. Покровского, человек этой профессии должен:

- овладеть анализом оперной партитуры;
- знать стилевые и индивидуальные свойства творчества композитора;
- обладать умением создать концепцию спектакля (замысел и пути его реализации);

Сцена из оперы
Д. Россини
«Севильский
цирюльник». Новая
опера, 2010. Москва



изучить специфику искусства оперного актёра;
продумать постановочную организацию спектакля;
уметь работать с коллективом и учитывать потребности зрителей.

Овладение анализом оперной партитуры означает умение читать «зашифрованные действия и чувства актёров». *Партитура* — это своеобразная нотная запись, фиксирующая звучание

всех голосов оперного произведения и представляющая собой перечень его партий (вокальных, хоровых, оркестровых). Партитура фиксирует также реплики действующих лиц, тексты арий, ансамблей, хоров. В ней зашифрованы драматургический смысл произведения, его стиль, события, взаимоотношения действующих лиц, их характеры, эмоции. От того, как режиссёр сумеет их расшифровать, во многом зависит художественный образ будущего спектакля.

Важнейшей целью работы режиссёра с певцами является пробуждение их актёрских способностей и творческого воображения. Не давая готовых решений и не навязывая своей воли, он предлагает



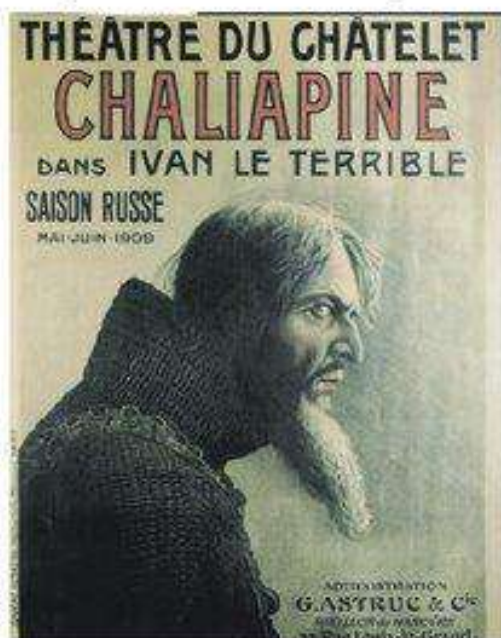
Е. В. Образцова в роли Эболи.
Опера Д. Верди «Дон Карлос».
Большой театр, 1973. Москва

возможные пути драматического решения образа, помогает определить его место среди других персонажей в общей системе характеров.

Роль *актёра* (певца) в опере во многом схожа с работой актёра в драматическом театре. Но есть между ними и существенная разница. Актёр драмы создаёт свою логику чувств, а оперному актёру эта логика задана партитурой. Оперный актёр должен обладать навыками органического существования в музыке, уметь подчинять свои действия музыкальной логике, темпу, ритму, метру произведения. Если драматический актёр может говорить быстрее или медленнее, произвольно менять темп произношения любой фразы, то оперный певец должен строго уложиться в темп и ритм, предложенные партитурой. Всю выразительность пения ему необходимо найти в заданных композитором формах и границах.

Чем так поражал публику выдающийся певец Ф. И. Шаляпин? Особое значение он придавал интонации в пении, умению окрасить звук в соответствии с характером действующего лица, выразить звуком его душевное состояние, связанное с конкретной ситуацией, а также умению эмоционально воздействовать не только на партнёра, но и на публику. Шаляпин тщательно разрабатывал драматическую, музыкальную и пластическую составляющие своей роли в их неразрывном единстве. Внешняя выразительность образа никогда не была самоцелью для него. Главным певец всегда считал воссоздание внутренней жизни изображаемого человека.

Певческая сторона искусства Шаляпина до сих пор остаётся общепризнанным и непревзойдённым образцом исполнения. Послушайте в записи любую из его вокальных оперных партий: Бориса Годунова из одноимённой оперы М. П. Мусоргского, Мефистофеля из «Фауста» Ш. Гуно, Мельника из «Русалки» А. С. Даргомыжского, Ивана Грозного из «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова, Сусанина из «Жизни за царя»



Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Грозного. Опера Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Театр Шатле, 1909

М. И. Глинки, Дон Кихота из одноимённой оперы Ж. Массне. Вы поймёте, почему так высоко ценили талант Шаляпина в России и за рубежом.

Большую роль в актёрском исполнении играет *пластика*. Она необходима актёру для того, чтобы в любом жесте, любой мизансцене ощущать связь со звучащей музыкой. Каждое движение оперного актёра есть отзвук музыкальной интонации, подчёркивающей особенности характера его персонажа. Не меньшее значение имеет для оперного артиста *дикция*. Плохо разбирая слова поющего актёра, зритель сумеет в общих чертах понять, какие чувства испытывает его персонаж, а вот что именно с ним происходит, останется для него тайной. В музыкальной оперной фразе всегда понятен и её текст.

И последнее. Будет несправедливо, если мы ничего не скажем о публике, которая всякий раз приходит в оперный театр и с замиранием сердца ждёт встречи с великим и поистине волшебным чудом, имя которому опера... Если вы никогда не были в опере, то непременно сходите. Это искусство не может не понравиться! Вы обязательно захотите вернуться в праздничную атмосферу оперного театра, чтобы ещё раз вместе с героями разделить их чувства и послушать удивительную музыку.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Привычное слово «опера» (от лат. *орег*а — труд, творение) на первый взгляд никак не связано с музыкой и театром. Более того, в нём просматривается родственная связь с такими словами, как «оператор», «операция», «оперировать»... Что может быть общего между этими понятиями и оперой? Почему оперу относят к синтетическим видам искусства?

2*. Какой комментарий вы могли бы дать к словам Б. А. Покровского: «Оперный синтез — это не арифметическое складывание: музыка плюс драма, плюс живопись, вокал, искусство актёра и т. п., это, скорее, производное химической реакции, в которой составные элементы теряют свою самостоятельность и участвуют в возникновении новой природы явления... Опера — это не музыка и не театр, а новый театрално-музыкальный организм, рождённый от синтеза многих искусств»? Напишите об этом в небольшом эссе.



Б. А. Покровский

3. Насколько велики, с вашей точки зрения, возможности композитора в определении идеи, темы, драматической концепции, создаваемой на основе либретто оперы? Насколько он ограничен идейным содержанием литературного прообраза. Поясните свой ответ.

4. Что объединяет оперу и балет? Насколько органично выглядит включение хореографических номеров в ткань оперного спектакля? Аргументируйте свой ответ известными вам примерами.

5. Какова роль художника в создании оперного спектакля? Почему кроме эскизов декораций ему приходится изготавливать ещё и их макет (объёмное решение эскиза)? Какими художественными средствами он добивается сочетания зрительных образов с музыкальной драматургией оперы? Как создаёт «жизненное пространство» для актёра на сцене?

6*. Какова роль дирижёра и режиссёра в оперном спектакле? Почему дирижёра нередко называют сорежиссёром спектакля? В чём это выражается? Б. А. Покровский считал, что профессия режиссёра предполагает обязательное наличие у человека «действенного воображения». Как вы понимаете смысл этих слов?

Творческая мастерская

1. Любой оперный спектакль обычно начинается с *увертюры* — инструментального вступления. Какие задачи она призвана решать? Послушайте увертюру к любой опере (например, к «Свадьбе Фигаро» В. А. Моцарта или «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова). Что вы можете сказать о характере звучащей музыки? Какие картины и темы оперы в ней представлены? Пробуждает ли увертюра интерес к дальнейшему знакомству с произведением?

2. При создании своих опер П. И. Чайковский не раз обращался к произведениям А. С. Пушкина. Вместе с тем перевод литературного произведения на язык музыки оказался делом непростым. Что помогло композитору блестяще справиться с возникшими трудностями?

Для того чтобы выполнить это задание, перечитайте повесть «Пиковая дама» и ознакомьтесь с либретто оперы Чайковского. Какие различия вы увидите между ними? Чем их можно объяснить? Отличаются от своих литературных прототипов и герои этих произведений. Послушайте оркестровое вступление к опере «Евгений Онегин», построенное на двух музыкальных темах Татьяны. Какие черты её образа они характеризуют? Что отличает трактовку образа Онегина от трактовки образов Татьяны и Ленского в этом произведении?

3. Подготовьте творческий проект или презентацию об одной из современных оперных постановок на тему Иисус Христос и Иуда (опера по роману М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» или рок-опера Э. Ллойд Уэббера «Иисус Христос — суперзвезда»).

4. На интернет-сайтах «Мир оперы» (<http://www.operaworld.ru/>), «В мире оперы» (<http://www.belcanto.ru/>), «Призрак оперы» (<http://www.operamusic.ru/>) и «Классическая опера» (http://www.distedu.ru/mirror/_muz/www.opera-class.com/) познакомьтесь с творчеством известных оперных исполнителей: Ф. И. Шаляпина, С. Я. Лемешева, И. С. Козловского, Р. Тебальди, М. Каллас, Г. П. Вишневецкой, Е. В. Образцовой, А. Ю. Нетребко, Л. Паваротти, П. Доминго, Х. Каррераса, Д. А. Хворостовского и др. (по вы-

Дуэт из оперы
Д. Россини «Севиль-
ский цирюльник».
Розина — М. Каллас,
Фигаро — Т. Гобби.
Ла Скала, 1950-е.
Милан

Людмила
(А. Ю. Нетребко).
Опера М. И. Глинки
«Руслан и Людмила».
Мариинский театр,
2001. Санкт-
Петербург



бору). Подготовьте музыкальный концерт (радиопередачу, видеопрограмму) с участием этих артистов. Дайте собственную характеристику их творчеству. Примите участие в исполнении фрагментов известных опер (мюзиклов, оперетты).

Темы проектов, презентаций или сообщений

«Когда опера превращается в спектакль»; «Понятие оперного синтеза в спектакле»; «Роль композитора в создании оперного спектакля»; «Как создаётся оперное либретто»; «Жанр исторической оперы» (на примере творчества М. П. Мусоргского); «Функции дирижёра и организация его работы с оркестром»; «Возможен ли творческий союз оперы и балета?»; «Художник в опере: от знакомства с либретто к эскизам, изготовлению макета и декораций»; «Сценография современной оперы»; «Музыкальный драматург (режиссёр) и его роль в организации сценического действия»; «Слагаемые мастерства оперного актёра»; «Оперный и драматический актёр: черты сходства и отличия»; «Искусство выдающихся оперных исполнителей (по выбору)»; «Мои любимые постановки оперных спектаклей»; «Искусство Пекинской оперы»; «Можно ли считать альбом «Стена» группы «Пинк Флойд» оперой?»; «Что интересного можно увидеть в зрительном зале во время оперного спектакля»; «Легко ли быть зрителем в оперном театре?».

19. Создание балетного спектакля

Чего ожидает зритель, когда идёт на балетный спектакль с участием любимых исполнителей? «Странный вопрос, — скажете вы. — Конечно, чуда, ярких впечатлений, незабываемых образов...» И это, действительно, так. «Представьте себе такую

картину, — писал В. И. Немирович-Данченко. — Идёт балет «Лебединое озеро», адажио второго действия. Огромный, великолепный зал, до отказа... набитый зрителями. Играет одна скрипка — с лёгким, почти воздушным сопровождением нескольких струнных, и танцует одна балерина... Только балерина и скрипка. И не слышно дыхания тысячи восьмисот человек... Три тысячи человек работали над этим спектаклем, а в конце концов самое глубочайшее волнение получено от одной танцовщицы и одного скрипача, исполнявшего музыку, созданную Чайковским».

Как же рождается чудо балетного спектакля и кто его главные создатели? Об этом наш разговор в этой главе.

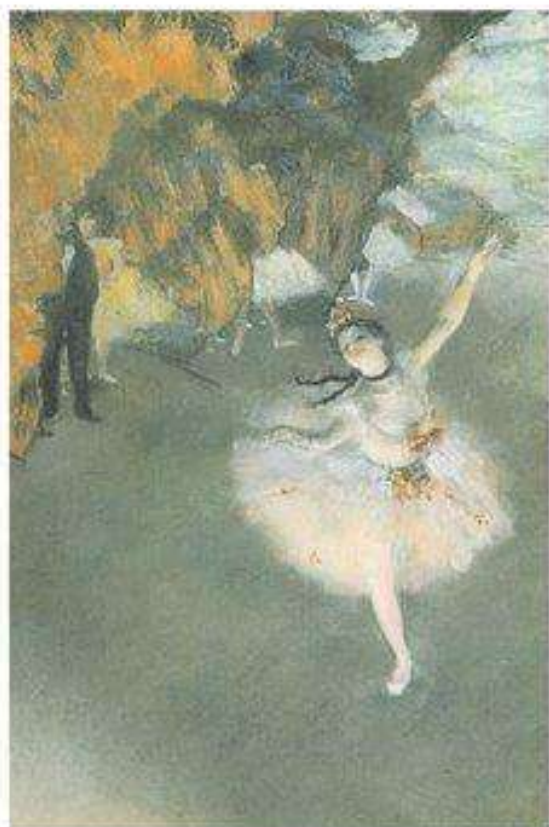
19.1. И рождается чудо спектакля...

Известный художник-декоратор А. Н. Бенуа писал: «Балет — одно из самых последовательных и цельных выражений идеи гармонического единства сценического произведения». Как же рождается это «гармоническое единство»? Балет, будучи искусством синтетическим, объединяет в себе различные виды художественного творчества: хореографию, музыку, драматургию, изобразительное искусство. Но это объединение отнюдь не механическое. В балете различные виды искусства не существуют сами по себе: в претворённом виде они взаимодействуют с хореографией, подчиняются её законам.

Теснейшая связь существует между балетом и *литературой*. Это и понятно, так как в основе этих искусств лежит драматургия, под которой мы подразумеваем сюжетный и смысловой конфликт, заложенный в музыкально-хорео-



Одетта (У. В. Лопаткина). Балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро». Мариинский театр, 1998. Санкт-Петербург



Э. Дега. Прима-балерина.
Ок. 1876. Музей д'Орсе, Париж

графическом действии. Балетная драматургия определяется *либретто*. Автор либретто кратко излагает сюжет, идею, конфликт, особенности характеров героев будущего хореографического представления. Поскольку балетный спектакль лишён словесного диалога, его сценарная драматургия разрабатывается с учётом специфических особенностей этого искусства.

Уже на ранних этапах развития балета либретто, как правило, опирались на литературные произведения. Так, Ж. Ж. Новер, осуществлявший постановки по произведениям современных ему авторов, подчёркивал особое значение литературы для балета. Он утверждал, что в отличие от литературы в балете могут сближаться разные по времени события и исключаться

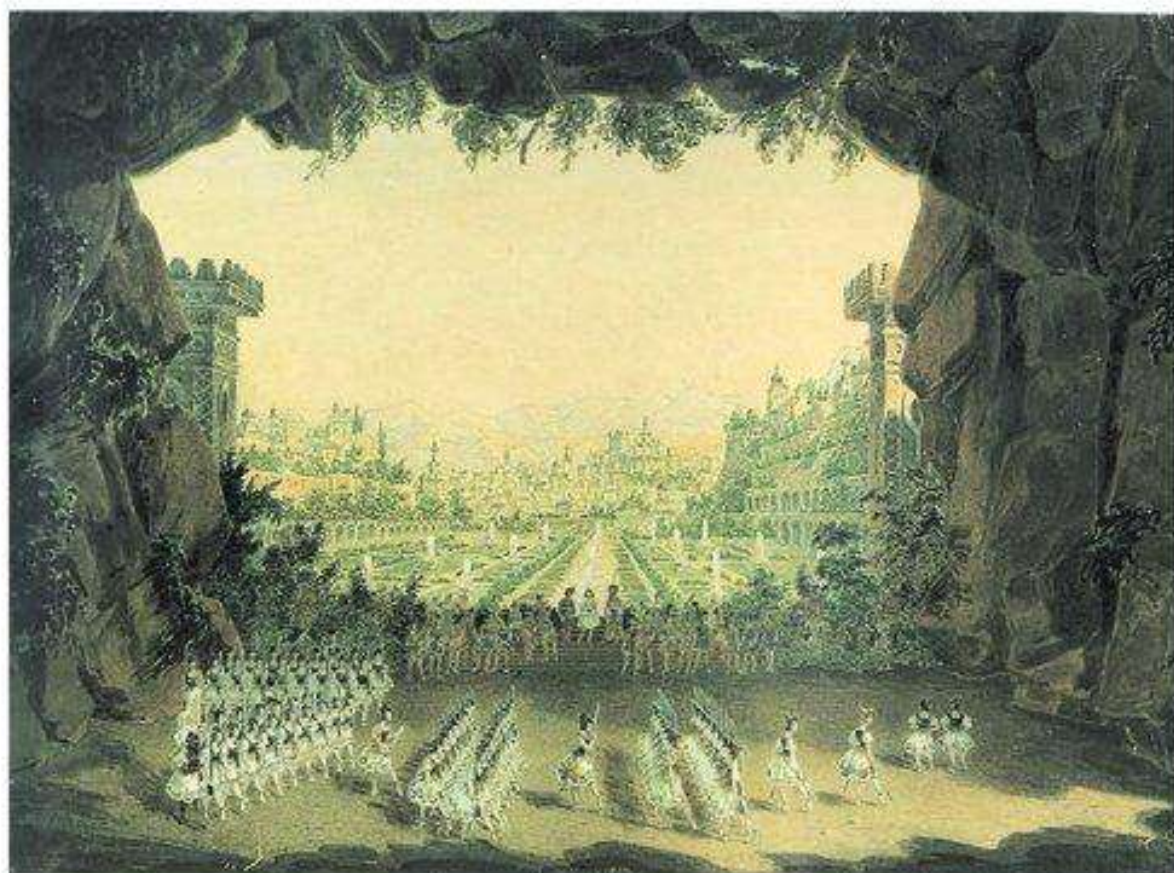
второстепенные детали. Начиная с XIX в. связь этих искусств стала более прочной и осязаемой. Значительная часть балетных спектаклей создавалась на основе литературных произведений.

Родство этих искусств даёт основание для выделения в балете жанров, свойственных литературе. Так, различают эпико-драматический («Спартак»), лирический («Шопениана»), драматический («Медный всадник»), лирико-драматический («Лебединое озеро») и другие балетные жанры. Существуют и иные, более частные определения: балет-поэма («Бахчисарайский фонтан»), балет-роман («Анна Каренина»), балет-сказка («Золушка», «Щелкунчик»), балет-феерия («Спящая красавица») и др.

Произведений, не опирающихся на литературный источник, в балетном искусстве не так много. Существуют балеты, созданные по оригинальному либретто и поставленные на основе инструментальной музыки, которая изначально не предназначалась для танца (например, балет «Ленинградская симфония» Д. Д. Шостаковича).

Глубокое внутреннее родство обнаруживает балет с *музыкой*. Это и понятно, так как оба искусства развиваются во времени, говорят «без слов», подчинены ритму. Схожа их образная природа: музыка опирается на выразительность интонаций человеческой речи, хореография — на выразительность движений человеческого тела. Для хореографии в балетном спектакле музыка имеет содержательное и эмоциональное значение. Она определяет характер танца, его темп и ритм, драматическую выразительность. Не случайно Новер называл музыку «душой танца»: «Когда музыка и танец творят согласно, впечатление, производимое этими объединившимися искусствами, становится величественным, и их волшебные чары пленяют одновременно и сердце и разум».

Прекрасное литературное либретто и замечательная музыка всё же не гарантируют высокого качества будущего балетного спектакля. Эти искусства в балете должны жить по законам хореографии, приспосабливаться к её нуждам и вместе с ней служить воплощению замысла его создателя. В этом смысле хорео-



А. А. Роллер. Сцена из балета «Восстание в серале». Мариинский театр, 1835. Санкт-Петербург

граф — главное лицо и окончательный автор балетного спектакля. Так что научиться понимать балет означает научиться понимать его как сочинение хореографа.

Неотъемлемым и органическим компонентом балетного спектакля является *изобразительное искусство*. В «Письмах о танце и балетах» Новер подчёркивал, что «сцена для балетмейстера является тем же, чем холст для живописца». История балета знает немало примеров, когда работа художника-декоратора во многом решала судьбу спектакля. От художника в балете требуется живописное решение спектакля, строящееся по законам движения, динамики, на основе сложных цветовых соотношений. Красочное богатство живописных фонов превращает балетный спектакль в яркое, незабываемое зрелище.

Итак, либретто и музыка написаны, эскизы декораций и костюмы выполнены, *хореограф* приступает к самому главному — разработке *хореографического сценария*. Балет рождается в то мгновение, когда создаётся его хореография, когда хореограф начинает «писать» движениями (напомним, что буквальный перевод слова «хореография» — запись танца). Он намечает



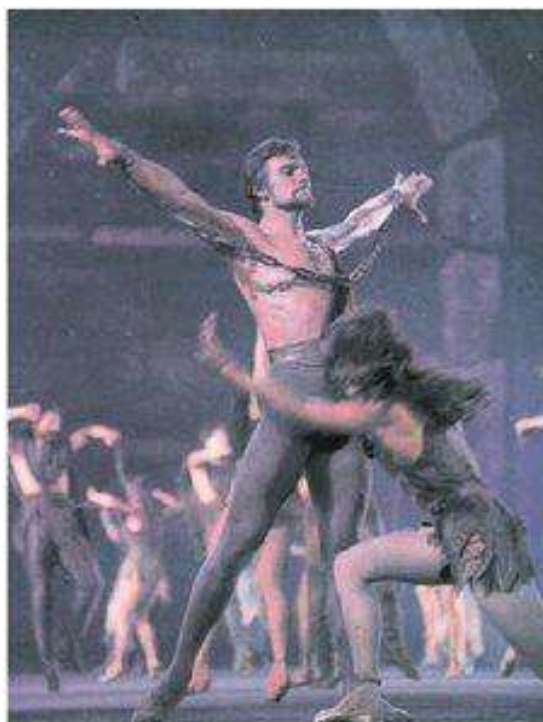
Э. Дега. Танцевальный класс. Между 1873 и 1876. Музей д'Орсе, Париж. Изображён урок в хореографической школе при Парижской опере

рисунок танцев, композицию отдельных сцен, сочиняет фигуры, танцевальные движения и позы, необходимые для развития действия и образов, продумывает характерные детали сольных выступлений персонажей. Сочиняя хореографический текст, он составляет из отдельных движений танцевальные фразы или целый фрагмент (эпизод) таким образом, чтобы из них сложилась единая выразительная картина, смысл которой был бы понятен зрителю. Только после этого хореограф приступает собственно к постановке, знакомит балетную труппу с замыслом, художественным оформлением, эскизами костюмов. Любой балетный танец сначала ставится в репетиционном зале, а потом на сцене. По мере готовности отдельных номе-

ров (сольных, дуэтных, групповых, массовых) хореограф сводит их в акты или действия, то есть собирает разрозненные части в единый спектакль.

Огромную роль в воплощении сценического замысла играет **актёр** (танцовщик) — не менее значимая, чем хореограф, профессия, без которой обойтись невозможно. Сочинить балет — значит научить артистов выполнять задуманное хореографом. Хороший артист — это не просто исполнитель, но и равноправный творец художественного образа спектакля. Таковы, к примеру, А. П. Павлова, В. Ф. Нижинский, Г. С. Уланова, Р. Х. Нуреев, М. М. Плисецкая, В. В. Васильев и многие другие.

Для того чтобы стать великим танцовщиком, необходимы талант, определённые внешние данные, природные физические качества (выносливость, врождённая гибкость тела, способность к прыжку, к передаче через пластику различных оттенков чувств), хороший музыкальный слух. Но очень важны и искреннее желание человека добиться результата, его настойчивость, способность преодолевать препятствия, самоотверженность и трудолюбие.



Сцена из балета А. И. Хачатуряна «Спартак». Большой театр, 1978. Фото Л. Н. Шерстенникова. Спартак — В. В. Васильев. Москва

19.2. «Петрушка» — шедевр балетного искусства*

Попробуем на примере балета «Петрушка» (1911), ставшего одним из ярчайших явлений «Русских сезонов» С. П. Дягилева, разобраться в том, как именно происходит рождение балетного шедевра.

Балет «Петрушка» стал наглядным примером синтеза искусств, о котором в те годы мечтали многие деятели культуры. Отметим, что этот балет не имел ни литературного, ни живописного, ни музыкального первоисточника. Его исходный замысел



Р. Буль. Любовный треугольник:
Арап, Балерина и Петрушка

принадлежал И. Ф. Стравинскому, который связывал его с Петрушкой — «вечным и несчастным героем ярмарок» во многих странах мира. Идея композитора так понравилась Дягилеву, что он стал убеждать его перенести действие на русскую почву, развить тему страданий Петрушки и создать хореографический спектакль. В общих чертах они определили сюжет и интригу будущей постановки. Музыка к балету написал Стравинский, а хореографию разработал танцовщик и балетмейстер М. М. Фокин.

Написать литературный сценарий и создать живописный образ спектакля (декорации и костюмы) было поручено художнику А. Н. Бенуа. Он же предложил ввести в число персонажей Арапа, благодаря чему наметился любовный треугольник: Балерина, олицетворяющая женственное начало, Петрушка и Арап, воплотивший «всё бессмысленно привлекательное, властно мужественное и незаслуженно торжествующее». Либретто Бенуа сочинял, когда музыка к балету ещё не была закончена, тем удивительнее было то, что она полностью совпала с его литературной программой. Главными исполнителями партий стали В. Ф. Нижинский (Петрушка), Т. П. Карсавина (Балерина) и А. А. Орлов (Арап).

Основное внимание **Игорь Фёдорович Стравинский** (1882—1971) сосредоточил на глубокой психологической драме любимого народного героя Петрушки, безнадежно влюбленного в глупенькую Балерину, отдающую предпочтение самодовольному Арапу. О страданиях главного героя, доброго, озорного и никогда не унывающего, он гениально рассказал на языке музыки. В ней всё было ново: и улично-балаганный фольклор, и никогда не использовавшиеся приёмы оркестровки, и свободное многоголосие. Для «Петрушки» композитор создал музыкальный язык, ранее несслыханный и вместе с тем понятный каждому благодаря его остротеатральной образности, национальным истокам, непосредственно связанным с русским бытом.



А. Н. Бенца. Петербургские балаганы. Эскиз декорации к первой картине балета «Петрушка». 1911. Частное собрание, Москва

Балет начинался жанровыми сценами ярмарки на Адмиралтейской площади в Петербурге 1830-х гг. Пляски румяных кормилиц, кучеров, ряженных, скоморохов сменяли друг друга на сцене. Фокин передал заданную оркестром атмосферу сутолоки в ряде одновременно происходивших эпизодов с участием отдельных персонажей и их групп. При звуках таинственной флейты Фокусника толпа расступалась, представляя собравшейся публике трёх висевших на подпорках кукол — Петрушку, Балерину и Арапа. Они механически дёргали руками и ногами, а потом спрыгивали с подпорок. Разыгрывалась сценка ревности между двумя соперниками, влюблёнными в Балерину.

Контрастом к оживлённой ярмарке была вторая картина балета: в пустой и тёмной комнате плакал Петрушка. Он радовался, когда в комнату заглядывала Балерина, и впадал в отчаяние, когда равнодушная красавица исчезала. Балерина с картонным сердцем не хотела замечать чувств бедного Петрушки и восхищалась Арапом. Новый контраст давала третья картина. Действие происходило в комнате Арапа. Лёжа на спине, тот бездум-



А. Н. Бенуа. Комната Петрушки. Эскиз декорации ко второй картине балета. 1911



А. Н. Бенуа. Костюм Петрушки. 1911

но перебрасывал с рук на ноги и обратно кокосовый орех и не сразу отзывался на кокетливый призыв Балерины станцевать с ней вальс.

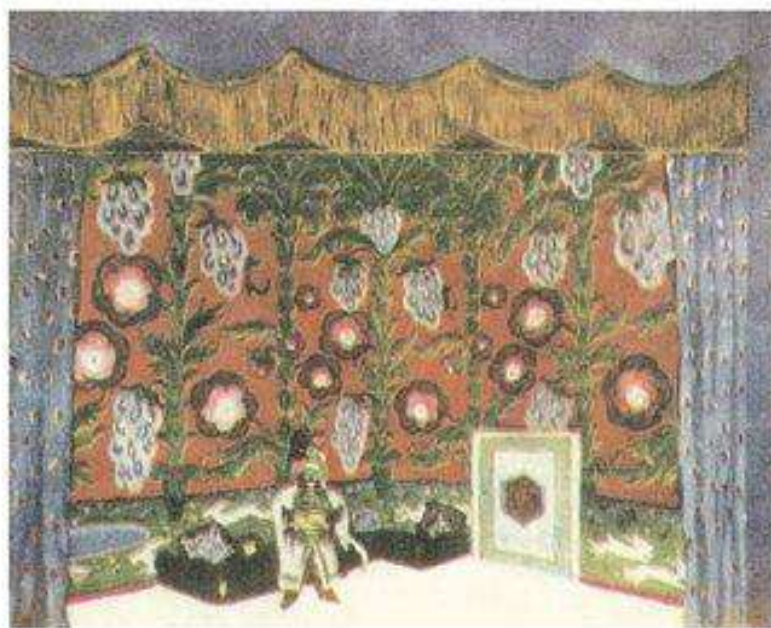
Стремительная ссора Петрушки и Арапа вновь возвращала действие на людную ярмарочную площадь, где некогда ожили куклы. Плски кучеров и кормилиц, цыганский танец, финальный хоровод ряженых намеренно замедляли действие, готовя эффект внезапной кульминации — эпизод смерти Петрушки, сражённого саблей Арапа. Толпа в смятении покидала площадь. Фокусник тащил по мостовой сломанную куклу, но останавливался, потрясённый воплем Петрушки, который, воскреснув, грозил ему с крыши балагана. Погибший герой возрождался как мститель и объявлял борьбу за свои человеческие права. Так в гротескной форме раскрывалась тема «маленького человека» — одна из важнейших для русской литературы XIX в.

В спектакле особенно поражала финальная сцена прощания Петрушки с жизнью. Удивительной находкой Стравинского стал отрывистый «всхлип», «выдох» флейт и странный звук от брошенного на пол бубна. Ещё недавно безудержно плясавшая толпа застывала перед умирающим. В трагический момент отлёта души Петрушки в лучший мир звучала изумительная музыка, передававшая трепет уходящей жизни. Отзвуки масленичного балагана и пронзительная фанфара ожившего Петрушки завершали действие. «То, что я услышал, — вспоминал впоследствии А. Н. Бенуа, — превзошло все ожидания. Прослушав раза три «крик» Петрушки, я уже стал в нём различать

и горе, и бешенство, и какие-то любовные признания, а над всем какое-то беспомощное отчаяние».

Глубокий психологизм музыки Стравинского обрёл своё выражение не только в либретто, но и в декорациях и костюмах, созданных **Александром Николаевичем Бенуа** (1870—1960), ставших лучшими театральными произведениями художника. Музыка «Петрушки», построенная на ассонансах и дисгармонии, отражалась и в живописи художника. Силой своего искусства он воскресил старый Петербург с его персонажами, гуляньями, балаганами, модами, нравами и обычаями. Художник не побоялся поставить на сцене ярмарочные балаганы и настоящую карусель, специально купленную для этих целей. В основу замысла Бенуа легли непосредственные наблюдения за работой площадных балаганов. Подмеченные им характерность, юмор, своеобразие ярмарочного быта придали оформлению черты достоверности и особой праздничности. Правда и вымысел настолько органично переплелись в сценографии, что зритель и впрямь был готов поверить в трагическую историю Петрушки.

Балет «Петрушка» стал вершиной и хореографического мастерства **М. М. Фокина**. Он вспоминал: «Я хотел, чтобы все танцующие на масленичном гулянье танцевали весело, свободно, как будто никто им танцев не сочинял и не ставил, как будто они сами от избытка чувств пускаются в пляс, кому как бог на душу положит. Словом, чтобы ничего и не намекало на суще-



А. Н. Бенуа. Комната Арапа. Эскиз декорации к третьей картине балета. 1911

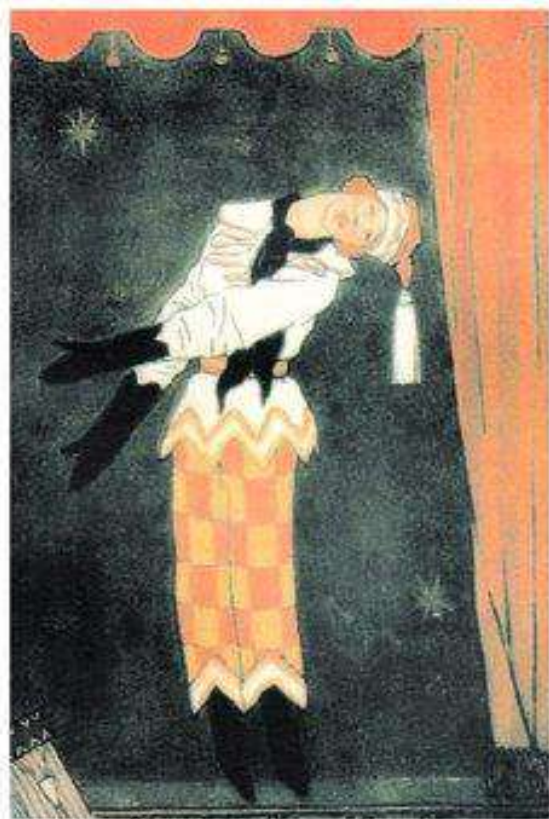


А. Н. Бенуа. Костюм Арапа. 1911



А. Н. Бенуа. Эскизы костюмов к балету «Петрушка»: Уличная танцовщица, Придворный кучер. 1911

написаны. «Стравинский играл мне музыку при самом начале её сочинения, — вспоминал балетмейстер, — а я старался передать ему каждый момент балета и взволновать его теми карти-



Ж. Лепар. Нижинский в роли Петрушки. 1911

ствование балетмейстера и в то же время чтобы каждый из них точно исполнял всякое показанное мною движение и ни в чём не изменял моей композиции... Для главных же действующих лиц я стремился создать кукольные, ненатуральные движения, но в то же время в этих движениях выразить три совершенно разных характера и передать сюжет драмы так, чтобы он, несмотря на кукольный жест, заставлял зрителя чувствовать и сочувствовать».

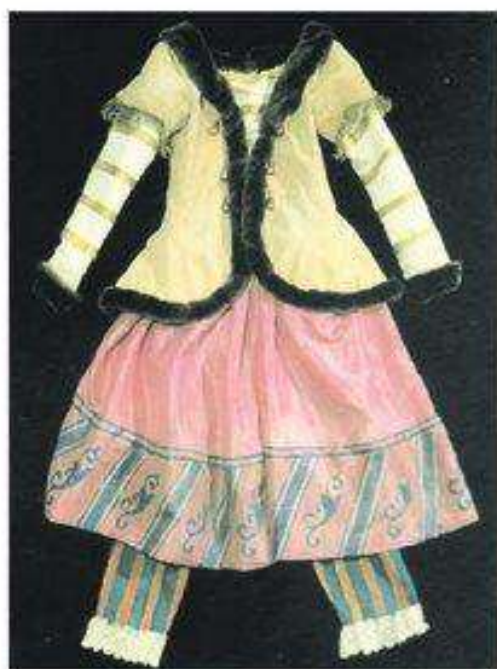
Фокин включился в работу, когда музыка и либретто были уже написаны. «Стравинский играл мне музыку при самом начале её сочинения, — вспоминал балетмейстер, — а я старался передать ему каждый момент балета и взволновать его теми картинами, которые мне ясно представлялись... Мы рассказали о страданиях Петрушки каждый своим языком: Стравинский — звуками, я — жестами». Надо было торопиться, чтобы успеть с постановкой в Париже. На репетициях Стравинский вынужден был прямо по ходу упрощать свою музыку настолько, чтоб она стала удобной для танцовщиков.

Триумфальный успех спектаклю принесли его главные исполнители, и прежде всего — **Вацлав Фомич Нижинский** (1889—1950), создавший удивительно трогательный «образ ярмарочной куклы, в груди которой билось страдающее человеческое сердце». Чрезвычайная сложность партии марионетки требовала выполнения сложнейших па. Нижинский сразу понял

безграничные возможности образа и очень точно сумел передать особенности жестов своего героя. Ему в полной мере удалось создать образ, ставший духовным символом русского народа. Мы видим Петрушку в комнате, где он падает на колени, лихорадочно мечется, стараясь пробиться сквозь стену. Серия пируэтов и скупые, выразительные жесты рук — вот и все движения танцовщика. Но Нижинский сумел так убедительно передать крайнее отчаяние, ревность, стремление к свободе и негодование на своего обидчика, что всемирно известная актриса Сара Бернар, присутствовавшая на спектакле, сказала: «Мне страшно: я вижу величайшего актёра в мире!»

Не менее выразительно сыграла свою роль куклы-балерины **Тамара Платоновна Карсавина** (1885—1978). Очень точно воспроизводя характер «глупой» Балерины, она продемонстрировала необыкновенный дар пластической стилизации. До сих пор её прекрасное исполнение остаётся непревзойдённым. Один из лучших танцовщиков того времени, **Александр Александрович Орлов** (1889—1974), исполнявший роль Арапа, мастерски справился с ролью, трудность которой заключалась в необходимости создать у зрителей впечатление «механической бессмысленности» и тупого самодовольства.

В целом работа над спектаклем «Петрушка», давно и заслуженно ставшим классикой балетного искусства, являет собой блестящий пример рождения подлинного шедевра. Не случайно



Костюм Балерины.
Балет И. Ф. Стравин-
ского «Петрушка».
1911

Т. П. Карсавина
в роли Балерины

Бенуа писал: «Этот трагический русский балет, собравший в единое целое все глубинные национальные истоки и в музыке, и в живописи, и в русском характере, одновременно явился грандиозным обобщением, метафорой безумного мира, жестокого и равнодушного к страданиям человеческой души...»

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Почему балет называют синтетическим искусством? Какой комментарий вы могли бы дать к определению балета как драмы, «написанной» музыкой и воплощённой в хореографии? Какие виды художественного творчества объединяет балет? Каким образом это происходит? Подтвердите справедливость ваших доводов примерами известных балетных постановок.

2. Что такое балетное либретто и как осуществляется его выбор? Какова роль либретто в определении сюжета, главной идеи спектакля и характеров героев? В чём специфика балетов на литературные сюжеты? Поясните свой ответ на конкретных примерах.

3. Можно ли строить балет по законам драматической пьесы или симфонической музыки? Чем можно объяснить тот факт, что драматургия и музыка пишутся специально для балета, в расчёте на хореографию? Приведите примеры, когда особенности музыки влияют на драматургию и хореографию балетного спектакля.

4. Какова роль декораций и костюмов в создании художественного образа балетного спектакля? Что отличает работу художника в балете от работы художника в драматическом или оперном театре? Какие требования предъявляются к созданию балетных декораций и костюмов для исполнителей? О каких шедеврах декорационного искусства вы могли бы рассказать особо? Почему именно о них?

Творческая мастерская

1*. Как вы понимаете смысл известных слов П. И. Чайковского: «Балет — та же симфония»? Что включает в себя существующее в балете понятие «симфонический танец», основанное на родстве некоторых танцевальных и симфонических музыкальных форм? Как вы думаете, почему классическими примерами симфонических танцев считаются танцы виллис из «Жизели», теней из «Баядерки», дриад из «Дон Кихота», нереид из «Спящей красавицы», лебедей из «Лебединого озера»? Посмотрите в записи некоторые из этих танцев и поясните свой ответ.

2. Классический балетный танец часто используется в оперном искусстве. Познакомьтесь с некоторыми танцами оперного театра: половецкими плясками из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» или восточными танцами из «Руслана и Людмилы», полонезом, мазуркой, вальсом и краковяком из оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин». Какую роль играет классический танец в оперном спектакле?

3. Познакомьтесь с творчеством одного из известных балетных исполнителей (А. И. Истоминой, А. П. Павловой, В. Ф. Нижинского, Г. С. Улановой,

Р. Х. Нуреева, В. В. Васильева, М. М. Плисецкой — по выбору). Подготовьте презентацию о его лучших партиях. Что отличало созданные им образы и манеру их исполнения?

Информацию по теме можно найти на сайтах: «Мир танца в Интернете: каталог танцевальных сайтов» (<http://www.globaldance.info/#>), «Про балет» (<http://probalet.info/>), «Каталог @MAIL. RU «Классический балет»» (<http://list.mail.ru/>), «Маленькая балетная энциклопедия» (<http://www.ballet.classical.ru/index.html>).

4. Попробуйте себя в качестве создателя сценической декорации (или костюма) для балета. Познакомьтесь с работами известных театральных художников (Л. Н. Бакста, Н. К. Рериха, А. Я. Головина, А. Н. Бенуа, И. Я. Билибина и др. — по выбору). Создайте собственные эскизы декораций или костюмов для любимых балетных постановок.

5*. В чём проявился новаторский характер музыкального творчества И. Ф. Стравинского? Какое впечатление производит на вас балетная музыка композитора? Как вы думаете; почему она имела колоссальный успех у слушателей?

Темы проектов, презентаций или сообщений

«Балет как синтетическое искусство»; «Балеты на литературные сюжеты и их характерная специфика»; «Почему музыку называют душой танца, а балет «ожившей скульптурой»?»; «Любая ли музыка может стать основой балетного спектакля?»; «П. И. Чайковский как реформатор балетной музыки»; «Единство музыкально-хореографической драматургии балета А. Адана «Жизель» (или другого произведения — по выбору)»; «Творческий портрет известного балетмейстера (М. И. Петипа, М. М. Фокина, Ю. Н. Григоровича, М. Бежара, Д. Ноймайера, Р. Пети и др. — по выбору)»; «Жизнь в танце» лучших балетных исполнителей»; «Г. С. Уланова и М. М. Плисецкая в партии Одетты-Одиллии в балете «Лебединое озеро» П. И. Чайковского»; «Балет С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» — новое слово в балетном искусстве»; «Русские сезоны» С. П. Дягилева»; «Роль художника в создании балетного спектакля (на примере известных постановок)»; «Шедевры русского декорационного искусства (на примере творчества известных мастеров)»; «Основные вехи в создании балетного костюма»; «Образы балета в классической поэзии и живописи».

20. На премьере в драматическом театре

Каждый вид искусства использует свои особые средства изображения жизни. Есть они и у театра. Художественное произведение театрального искусства — *спектакль*, в основе которого лежит синтез многих искусств. Ставится он по литературной пьесе, написанной драматургом. Для изображения места действия часто используется живопись. В поставленных декораци-

ях есть элементы архитектуры и скульптуры. В качестве реквизита (подлинных и бутафорских вещей) используются предметы декоративно-прикладного искусства. Во время спектакля часто звучит музыка. Нередко здесь можно увидеть и танец. И, наконец, мы видим и слышим актёров — исполнителей ролей пьесы.

О синтетическом характере спектакля писал К. С. Станиславский: «Сила театра в том, что он коллективный художник, соединяющий в одно гармоническое целое творческую работу поэтов, артистов, режиссёров, музыкантов, танцоров, статистов, декораторов, электротехников, костюмеров и прочих деятелей сцены. Это большая, сплочённая и хорошо вооружённая армия воздействует одновременно, общим дружным натиском...»

В этой главе мы обратимся к непростому искусству быть театральным зрителем, а также продолжим начатый разговор о создателях драматического спектакля. Мы также попробуем слегка приоткрыть закулисное пространство театра, где трудятся люди многих профессий, и посмотреть, как проводят репетиции великие мастера-режиссёры.

20.1. Искусство быть зрителем

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла, всё кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит —

кажется, невозможно более точно, чем А. С. Пушкин, передать атмосферу, царящую в зале, перед началом театрального действия! Но вот спектакль начинается, и мы погружаемся в события чьей-то жизни, представленной актёрами на сцене. Но как порой неуютно мы чувствуем себя в театре, если нам не совсем понятен подтекст пьесы, созданной драматургом, мы затрудняемся расшифровать особенности режиссёрского замысла, по достоинству оценить игру актёров и мастерство сценографии! Безусловно, непростому искусству быть зрителем надо учиться.

Это особенно важно для современного театра, предполагающего наличие грамотного, хорошо подготовленного зрителя, ко-



*Г. Климт. Зал
старого Бургтеатра
в Вене. 1888—1889.
Музей истории
г. Вены*

торого привлекает в театре нечто большее, чем просто знакомство с неизвестным сюжетом или возможность приятно провести свободное время. Великие режиссёры всегда оставляли за зрителем роль критика и знатока, внимательно наблюдающего за построением действия и созданием характеров. Основной закон театра они видели во внутреннем соучастии каждого зрителя в происходящих на сцене событиях, в пробуждении его творческого воображения. В этом смысле правомерно говорить о театральном зрителе не как о пассивном созерцателе, а как об активном художнике, творящем высокое искусство наравне с актёрами. Действительно, ни в одном другом искусстве, кроме театра, не существует такой зависимости творческого процесса от его восприятия. Именно об этом говорил Ю. М. Лотман, отмечавший, что «ни одно из искусств не связано так непосредственно с реакцией аудитории, не реагирует на эту реакцию столь немедленно и активно, как театр... Потеря диалога со зрителем — гибель театральной культуры».

Наглядным подтверждением активной творческой позиции зрителя в театре является его способность влиять на ход спектакля. Возможно, вам приходилось наблюдать, как плохо подготовленная публика мешает игре актёров, слишком бурно аплодирует или вообще освистывает происходящее на сцене. Но, к

счастью, в действительности подобное происходит крайне редко, так как современный театр активно ищет средства, позволяющие противостоять этому. Да и сам актёр, как наиболее чуткий барометр, моментально реагирует на малейшее движение в зале и откликается на него. Это находит выражение в замедлении или ускорении ритма диалога, продолжительности пауз, отдельных нюансах исполнения. Каждый раз актёр завоёвывает зрителя, и каждый раз это происходит по-новому.

Сегодня театр уже не хочет довольствоваться только своим правом развлекать и поучать публику. Он ставит перед собой задачу идти хотя бы на шаг впереди зрителя, увлекать его проблемами, волнующими наше общество, воспитывать в нём творчески активную личность. И ни в коем случае не идти у него на поводу, не превращаться в «развлекательный ширпотреб», рождая у зрителя иллюзии, отвлекая его от жизни и примиряя с судьбой. Театр должен открывать зрителю пути к активному преобразованию мира и самосовершенствованию.

Характерную особенность взаимоотношений театра и зрителей составляет их общая увлечённость сценическим действием. Если книгу лучше читать в одиночестве, а картину рассматривать, находясь в пустом зале, то спектакль прозвучит в полной

мере только тогда, когда его одновременно воспринимают десятки людей. Особая впечатляющая сила сценического искусства заключается в том, что все зрители, как говорил Н. В. Гоголь, разом могут «потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом».

Великая мука для актёра — выступать перед пустым залом. В истории театра известен такой случай. Во время гастролей актрисы М. Г. Савиной (1854—1915) в Берлине спектакль пожелал посетить император Вильгельм II. Желая оказать честь актрисе, он предложил сыграть спектакль лично для него. Мария Гавриловна с достоинством ответила: «Ваше величество, прикажите ввести в зал хотя бы полк солдат. Я не могу играть для одного человека, будь это сам император».



М. Г. Савина. 1875.
*Музей театрального
и музыкального
искусства, Санкт-
Петербург*

20.2. Режиссёр на репетиции*

Как же рождается драматический спектакль? Главным элементом его построения является *драматургия*, суть которой определяют действия, поступки героев. Не случайно греческое слово «drama» в переводе означает «действие», а героев пьесы мы называем действующими лицами. Действовать в полную силу герои начинают, если в пьесе есть *конфликт* — столкновение двух или нескольких противоборствующих сил. Именно конфликт является источником действия в пьесе. С определения его смысла, как правило, начинается работа режиссёра над спектаклем.

Рождение режиссёрского замысла — процесс сложный, глубоко индивидуальный, впрочем, как и всякий творческий процесс. К. С. Станиславский не случайно подчёркивал: «Режиссёр — это тот, кто умеет наблюдать жизнь и обладает максимальным количеством знаний во всех областях помимо своих профессионально-театральных».

В свой замысел режиссёр посвящает всех участников спектакля. Он старается увлечь им актёров, художников, композиторов. С каждым актёром он ищет наиболее точную трактовку роли. Этот творческий процесс протекает в рамках *репетиций* (от лат. *repetitio* — повторение). Именно репетиция является главным способом подготовки любого спектакля. На репетици-



Сцена из спектакля
«Мёртвые души».
МХАТ, 1932.
Режиссёр
К. С. Станиславский.
Чичиков —
В. О. Топорков,
Собакевич —
М. М. Тарханов

ях режиссёр разъясняет суть, «зерно» художественного образа, добивается наиболее полного воплощения образа актёром, создаёт слаженный ансамбль исполнителей.

Приходилось ли вам когда-нибудь видеть, как проводят репетиции великие мастера режиссуры? Это великое искусство! Замечательный актёр В. О. Топорков, готовивший роль Чичикова во МХАТе, вспоминал, как Станиславский тщательно готовил актёров к спектаклю:

— Вы торговать умеете? — спрашивал он актёра.

— Как торговать?

— Ну, дёшево что-нибудь купить, дорого продать, уметь втереть очки покупателю, рекламировать свой товар и порочить товар другого продавца, угадать крайнюю цену его, приbedняться, божиться, клясться и т. д. и т. п.

— Нет, этого я совсем не умею.

— Надо научиться. Это самое главное для вашей роли.

И всегда Станиславский очень искусно наталкивал актёра на те мысли, которые были ему нужны, но не навязывал ничего готового. Он только «умело дразнил фантазию» актёра.



Актёр В. К. Коклен в роли Сирано де Бержерака из спектакля по одноимённой пьесе Э. Ростана. Литография. 1898. Париж

Во время репетиций режиссёр уделяет особое внимание работе над голосом и дикцией актёра. Это очень важное условие для успешной постановки спектакля. Мы знаем, что сам по себе язык персонажа является ярким средством его характеристики. Но режиссёра интересует не только *что*, но и *как* говорит актёр. Со сцены не говоришь шёпотом. Французский актёр В. К. Коклен справедливо заметил: «Театр не гостиная. К полутора тысячам зрителей, собравшимся в зрительном зале, нельзя обращаться как к двум-трём товарищам, с которыми сидишь у камина. Если не возвысить голос, никто не расслышит слов; если не произносить их членораздельно, не будешь понят».

Во время репетиций режиссёр тщательно продумывает и размещение артистов на сценической площадке — создаёт *мизансцены* (от фр. *mise en scene* — постановка на

сцене). Классическим примером может служить мизансцена, поставленная Станиславским в спектакле «Ревизор». Почти в самом финале пьесы исполнявший роль Городничего актёр И. М. Москвин делал несколько шагов по направлению к зрительному залу, останавливался на самом краю сцены и какое-то мгновение разглядывал зрителей. В зале вспыхивал свет, и тогда он обращался к зрителям как к равноправным участникам происходящего: «Чему смеётесь? Над собой смеётесь!» После этого Москвин возвращался к своим партнёрам, свет в зале гасили, и спектакль продолжался.

Но вот заканчивается представление, в зале вновь зажигается свет. Раскланявшись, актёры скрываются за кулисами. Мы выходим на улицу, и впечатления от увиденного ещё долго не покидают нас. Спектакль продолжает жить в нашем сердце...

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каждому человеку, даже впервые попавшему в театр, легко дать оценку спектакля одним-двумя словами: «понравилось» или «не понравилось». Вот почему многим кажется, что быть ценителем и критиком спектакля очень легко. Что, с вашей точки зрения, необходимо для полноценной и аргументированной оценки драматического спектакля. Воспользуйтесь памяткой «Как смотреть и оценивать театральный спектакль (кинофильм)» в конце учебника (с. 294).

2*. Ю. М. Лотман писал: «Сама по себе пьеса — это законченное художественное произведение, равноправное в ряду других жанров словесного искусства... Однако стоит начать превращать её в спектакль — и оказывается, что она содержит множество потенциальных интерпретаций... создаёт возможность различного толкования режиссёрского решения и актёрской игры». Какие возможности открывает пьеса для режиссёра драматического спектакля? Каким образом осуществляется «перевод» пьесы с языка литературы на язык театра? Почему спектакль не является простым воспроизведением написанной драматургом пьесы? Чем отличается театральная трактовка произведения от литературного первоисточника?

3. Вспомните конкретные сценические образы или эпизоды из какой-либо театральной постановки, оставившие наибольший след в вашей душе. Вы оправдываете или осуждаете поведение, действия героя? Определите роль каждого из создателей спектакля. Каково значение пластического, ритмического и пространственного решения спектакля?

Творческая мастерская

1. Проведите творческое исследование одной из театральных постановок известного произведения русской классической драматургии («Недоросля» Д. И. Фонвизина, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Ревизора» Н. В. Гоголя и др. — по выбору). Подготовьте индивидуальный творческий проект, отразив



Финальная сцена спектакля «Горе от ума». Малый театр, 2012. Москва

в нём следующие аспекты: сценическую историю постановки, особенности режиссёрского замысла, мастерство сценографии, музыкальное оформление. В подготовке проекта используйте также фотографии, рисунки и воспоминания современников.

2. Приходилось ли вам наблюдать, как световые эффекты на сцене становятся полноправными участниками театрального действия? Если да, то поделитесь своими впечатлениями. Попробуйте разработать собственную «партитуру света» для постановки фрагмента какой-либо пьесы на школьной сцене.

3. Работа художника по костюмам обычно начинается с создания эскизов к костюмам для героев. Попробуйте сделать собственные эскизы театральных костюмов для актёров различных амплуа.

Темы проектов, презентаций или сообщений

«Театральный спектакль в драматическом театре и его создатели»; «Почему Станиславский называл театр «коллективным художником»?»; «Драматический спектакль как синтез искусств (на примере одной из театральных постановок)»; «Как воплощается режиссёрский замысел спектакля»; «Актёрская трактовка образа и принципы режиссёрского решения спектакля»; «Творческий портрет любимого театрального актёра (режиссёра, художника, композитора)»; «Репетиции великих мастеров»; «Как режиссёр «переводит» пьесу с языка литературы на язык театра»; «Что отличает театральную трактовку литературного произведения?»; «Роль музыки в создании художественного образа драматического спектакля»; «В чём может выражаться необычность сценического решения пьесы?»; «Великие мастера русского театрально-декорационного искусства»; «Интересная интерпретация русской классики современным театром»; «Анонс будущей премьеры в драматическом театре»; «Обзор репертуара любимого театра на текущий год»; «Театральная афиша моего города».

21. Как снимается кинофильм

Кто помогает зрителям, приходящим в кинотеатр, забыть на какое-то время о своих заботах и невзгодах? Конечно, те, кто работает в кино. Они-то хорошо знают, как рождается чудо киноискусства. Создание фильма — сложный творческий процесс, в который вовлечено множество профессионалов. Это режиссёры и продюсеры, сценаристы и операторы-постановщики, актё-

ры и каскадёры, композиторы и звукорежиссёры, художники и костюмеры, монтажёры и осветители. Сотни опытных людей работают над созданием фильма многие месяцы и даже годы. При съёмке в студии короткого фрагмента с одним или двумя актёрами обычно задействовано более 50 специалистов. Что уж говорить о масштабных киноэпопеях...

О том, как рождается кинофильм и кто его создатели, мы и поговорим в этой главе.

21.1. К экрану путь нелёгок и нескор...

Однажды французский режиссёр Р. Клер сказал ставшую крылатой фразу: «Мой фильм готов — осталось его только снять». Каков её смысл? Что предшествует непосредственным съёмкам будущего фильма? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо познакомиться с основными этапами создания любой игровой картины. Их четыре: подготовительный, съёмочный, монтажный и монтажно-тонировочный.

Создание любого фильма начинается с *подготовительного этапа*. Съёмка кинокартины — предприятие коммерческое, на него нужны немалые деньги. Вот почему в киноиндустрии просто необходим *продюсер*. Чаще всего это не просто бизнесмен, но и человек, понимающий и любящий искусство кино. Именно он организует весь процесс кинопроизводства, а иногда и сам непосредственно участвует в нём.

Что же зависит от продюсера? Отбор сценария с учётом зрительского спроса, предварительный расчёт коммерческой выго-



Зрители на просмотре кинофильма в 3D-формате



Декорации в павильонах киноконцерна «Мосфильм»

ды, поиск необходимых финансовых средств, формирование съёмочной группы: выбор режиссёра, актёров, художника и композитора, проведение рекламной кампании и будущий прокат фильма. Продюсер точно знает, во что следует вкладывать деньги. Даже режиссёр, главное творческое лицо в кинематографе, вынужден считаться с пожеланиями, а иногда и требованиями продюсера.

История знает немало примеров, когда знаменитые ленты появлялись в первую очередь благодаря продюсеру. Так, многие не без основания считают, что своим успехом известный фильм «Унесённые ветром» в немалой степени обязан продюсеру Дэвиду Селзнику — главному покровителю и распорядителю проекта. Дело в том, что фильм снимали разные режиссёры: начинал один, продолжал другой, а заканчивал третий. Сегодня есть немало режиссёров, наделённых продюсерским талантом и довольно успешно выступающих на этом поприще.

На подготовительном этапе создания кинокартины создаётся *рабочий сценарий* — литературная основа фильма, построенная по законам драматургии. Главное требование к содержанию сценария продиктовано самой природой кинематографа — всё, что в нём изображено, должно быть связано с движением и действием. Цель киносценариста — привлечь и удержать внимание зрителя. Вот почему ни один приключенческий фильм, например, не обходится без сцен преследования, погони и столкновений. Если в театре пьеса — это полноценное литературное произведение, то сценарий в кино — творение вспомогательное, рассчитанное прежде всего на режиссёра, который может вносить в него свои коррективы. Киносценарий — это своеобразный черновик фильма, который может изменяться в процессе съёмок.



Коллекция костюмов киноконцерна «Мосфильм»

Наконец сценарий написан, положительное решение о работе над фильмом принято, но до начала съёмок ещё далеко. В активную работу над картиной включается режиссёр и все члены творческого коллектива. На первом этапе они создают рабочий проект будущего фильма, в котором учитывают всё вплоть до мельчайших деталей. В общую копилку вносятся интересные предложения и материалы по каждому направлению. Подбираются книги, документы, иллюстрации, отражающие ту страну и эпоху, которые будут представлены в фильме.

Важная часть подготовки к съёмкам — *выбор натуры*. В поисках подходящих мест специалистам приходится отбирать и просматривать много видео- и фотоматериалов, а нередко самим выезжать на места будущих съёмок. Иногда бывает проще воссоздать обстановку в студии, чем снимать на натуре. К примеру, известный киноконцерн «Мосфильм», являющийся одной из самых высокотехнологичных студий не только в России, но и в Европе, предоставляет для съёмок павильоны, натурные площадки, различную кинотехнику, звуковое и световое оборудование, декорации, коллекции костюмов и различных видов транспорта. В своё распоряжение съёмочные группы могут получить даже макеты зданий, поражающие сходством с их реальными прототипами.

Важным моментом в подготовке к съёмке является *подбор актёров* на роли в фильме. Актёры — визитная карточка картины, гарантия её будущего успеха: публика идёт в кино «на них». Здесь нельзя ошибиться, а потому нередко проводится *кинопроба* — съёмка актёра в каком-либо эпизоде, позволяющая увидеть, как он будет смотреться в этой роли на экране. Как правило, кинопроба необходима для формирования слаженного ан-



Кинопробы для фильма «Джентльмены удачи» (1971): Василий Алибабаевич — Р. З. Муратов, Хмырь — Г. М. Вицин

самбля исполнителей, для установления психологического контакта между актёром и режиссёром либо в тех случаях, когда фильм снимается в новой стилистике или актёр малознаком публике. В этот период оператор ищет образный язык будущей картины, художник уточняет цветовую гамму. Иногда проба приводит к самым неожиданным открытиям. По её итогам режиссёр окончательно выбирает актёров и прорабатывает с ними все роли.

Кроме того, на подготовительном этапе режиссёр вместе с композитором ищет музыкальные образы фильма, определяет характер монтажа, работает со звукооператором в поисках нужного качества и характера звука. Словно дирижёр, он управляет огромным коллективом создателей фильма.

21.2. На съёмочной площадке

За подготовительным этапом следует **съёмочный** — самый сложный и ответственный период, который может растянуться надолго. Заглянем на съёмочную площадку и посмотрим, как после изнурительных репетиций, жарких споров, а порой и конфликтов кадр за кадром рождается фильм.

Ключевые фигуры в творческой группе: режиссёр, определяющий требования к съёмке каждого эпизода; главный оператор, выбирающий камеры, объективы, плёнку и освещение для каждого кадра; ассистенты оператора, работающие с «хлопушкой», отвечающие за обслуживание камеры, меняющие объективы

и плёнку, производящие наводку на резкость во время съёмки. Кроме них, на съёмочной площадке работают оператор крана, управляющий перемещением длинной телескопической «руки», на которой установлен микрофон, камера или осветительный прибор, и, конечно, актёры, воплощающие режиссёрский замысел на экране. Под руководством режиссёра актёры играют часть сцены, на заднем плане движется массовка, оператор снимает на камеру, звукооператор записывает черновую фонограмму. Не занятые в данной сцене актёры и другие члены съёмочной группы готовятся к съёмкам следующего кадра. За одну смену (8—10 часов) снимают от 7 до 20 кадров.

Следует подчеркнуть, что даже при съёмке на натуре результат далеко не всегда соответствует ожиданиям режиссёра. В этом случае используются специальные средства. Естественное освещение усиливается мощными электродуговыми лампами. Для затенения отдельных частей сцены применяется специальный тёмный экран, а чтобы смягчить тени, используются источники рассеянного света.

Отдельные эпизоды редко снимаются в том порядке, в котором они следуют по сценарию. Вместо этого в течение нескольких дней или недель снимаются подряд все эпизоды, для которых используются одни и те же декорации или натура. Это гораздо дешевле, чем возить труппу с места на место. Здесь очень важно внимание к деталям: в следующих друг за другом эпизодах они должны выглядеть одинаково. Зритель обязательно заметит, если актёр минуту назад был одет иначе или что-то изменилось в декорациях. Для устранения несоответствий на



На съёмках фильма «Титаник» (1997). Режиссёр Д. Кэмерон объясняет актёрам К. Уинслет и Л. Ди Каприо их задачу



На съёмках сериала «Печорин» (2006). Княгиня Лиговская — И. И. Алфёрова

съёмочной площадке работает помощник режиссёра, который, вооружившись фотокамерой и блокнотом, фиксирует все подробности в пределах законченной сцены: детали костюмов, грим, движения и позы актёров.

Наиболее впечатляющий элемент современного кинематографа — *трюковые сцены*. Иногда их выполняют сами актёры, но чаще всего на съёмках прибегают к помощи каскадёров. Конечно, трюки многократно репетируются, специ-

альные приспособления обеспечивают максимальную безопасность. Самыми захватывающими и опасными являются трюки с огнём. При их исполнении каскадёр носит специальную одежду, а на огнезащитный капюшон натягивают маску, имитирующую черты лица актёра. Иногда к телу каскадёра крепятся компактные дыхательные баллоны со сжатым воздухом. Обычно при съёмке делается лишь несколько дублей таких сцен, после каждого из них сбивают огонь с одежды каскадёра. При падениях с лошади или из окон дома используются щитки и амортизирующие прокладки.

Если желаемого эффекта невозможно добиться даже с помощью трюков, режиссёру приходится прибегать к *специальным эффектам*. Например, ураганы и бури имитируются с помощью мощных вентиляторов, нередко вращаемых авиационными двигателями. Падающий снег можно заменить пластиковой струж-

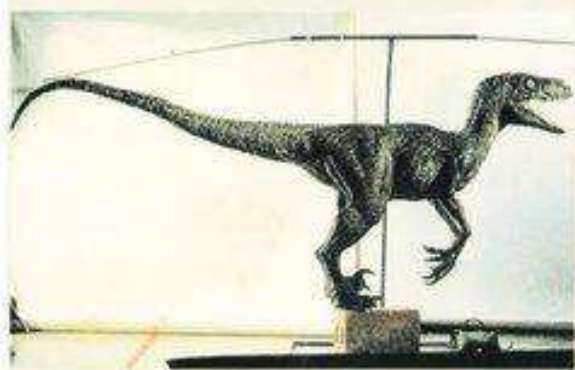


Трюк с огнём. Кадр из фильма «Каскадёры». 1977

кой, а для имитации тумана или дыма разогревают минеральное масло и затем ручным нагнетателем «прокачивают» дым по съёмочной площадке. Для имитации пулевых ранений одежду актёра оснащают дистанционно управляемыми мини-зарядами бездымного взрывчатого вещества. Стреляют в кино чаще всего из пневматического оружия, в котором сжатый воздух выбрасывает из ствола желати-

новые капсулы, наполненные имитатором крови. При попадании в человека они разрываются, оставляя «кровавые» следы. Многие иллюзии кинематографа — результат комбинации двух предварительно отснятых кинофрагментов.

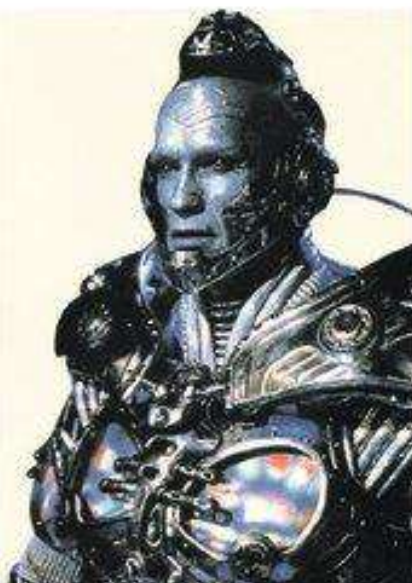
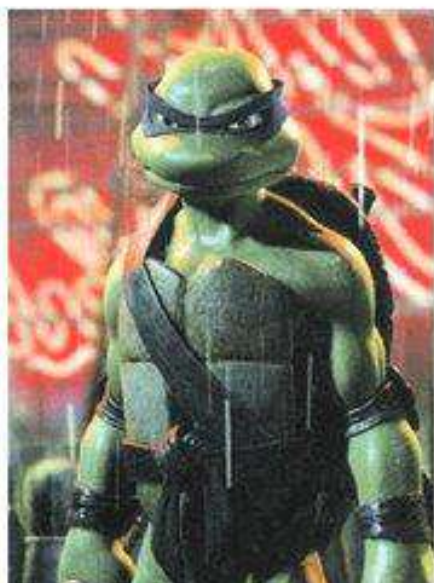
Наиболее сложные спецэффекты с участием фантастических существ и чудовищ реализуются при помощи компьютерной графики. Сначала специалисты создают каркасные модели этих существ, а затем «учат» их двигаться, так чтобы конечности и тело перемещались соответствующим образом. После этого на компьютерный каркас «надеваются» мышцы и «кожа» (реалистично выглядящая рельефная текстура). Специальные программы трёхмерного моделирования позволяют осуществлять сокращение мышц, смещение складок кожи. Затем осуществляется визуализация (рендеринг) двигающейся модели с учётом освещения, рельефа и прочих характеристик сцены в данном эпизоде. После этого производится компьютерный монтаж кадров: модель помещается в отснятый оцифрованный эпизод.



Некоторые этапы создания фигуры динозавра. Фильм «Парк Юрского периода». 1993. Режиссёр С. Спилберг

Актёр в костюме из пенорезины. Фильм «Черепашки-ниндзя», 1990

Пластический (объёмный) грим из вспененного латекса. Фильм «Бэтмен и Робин», 1997. Мистер Фриз — А. Шварценеггер



В настоящее время трёхмерное компьютерное моделирование стремительно вытесняет традиционные комбинированные съёмки. Так, если бы «Черепашек-ниндзя» снимали сейчас, то актёрам не пришлось бы носить громоздкие и неуклюжие костюмы из пенорезины. Вместо этого им на тело прикрепили бы специальные датчики движения, а затем программа заставила бы компьютерную модель повторить все эволюции актёра.

Ещё один часто используемый приём — прямое наложение текстурной модели существа на фигуру актёра при оцифровке фильма. Именно так поступили создатели эпопеи «Властелин колец» при съёмке батальных сцен. Тысячи статистов имитировали армию Саурона, но облик гоблинов и орков им придали специалисты по компьютерной графике.

Предметом особой гордости создателей фильмов о Гарри Поттере стали смоделированные полёты героев на метле. На съём-

Современные спецэффекты — результат сложной компьютерной анимации и игры актёров. Фильм «Гарри Поттер и тайная комната», 2002



ках актёры должны были изображать, что движутся с большой скоростью. Благодаря использованию мощных нагнетателей воздуха их волосы и одежда развевались самым натуральным образом. Исполнитель роли Гарри и его друзья часами «сидели» на мётлах, стоя ногами на земле, или висели в воздухе, привязанные к мётлам, подвешанным на тросах на небольшой высоте. В целом фильмы о Гарри Поттере заставили нас поверить в то, что чудеса вполне возможны. В настоящее время созданы компании, занимающиеся исключительно разработкой фантастических спецэффектов кино.

21.3. Монтаж и озвучивание фильма

Когда съёмки закончены, наступает ещё более интересная и кропотливая работа — **монтаж**, складывание снятых в разное время и в разных местах фрагментов в единое целое. Отснятые материалы попадают в руки к монтажёру, который вырезает выбранные режиссёром кадры и склеивает их, формируя непрерывную последовательность. Монтажёр работает в тесном контакте с режиссёром, который определяет порядок следования кадров и их продолжительность. Хорошо зная особенности творческого стиля режиссёра, он помогает ему в отборе дублей, в поиске ритмических решений фильма.

Сначала при монтаже киноплёнки отбирают дубли и соединяют их по номерам, указанным в режиссёрском сценарии, а затем начинается более тщательная работа над окончательным вариантом фильма: монтажные вставки, перебивки, поиски ритма. Куски киноплёнки с эпизодами обычно неоднократно переставляются и подрезаются, так как монтажёр стремится найти наиболее точные и выразительные их сочетания.

Современный компьютерный монтаж предоставляет огромные возможности, например можно скорректировать цвет, звук, в какой-то мере даже изображение. Основная сложность монтажа —



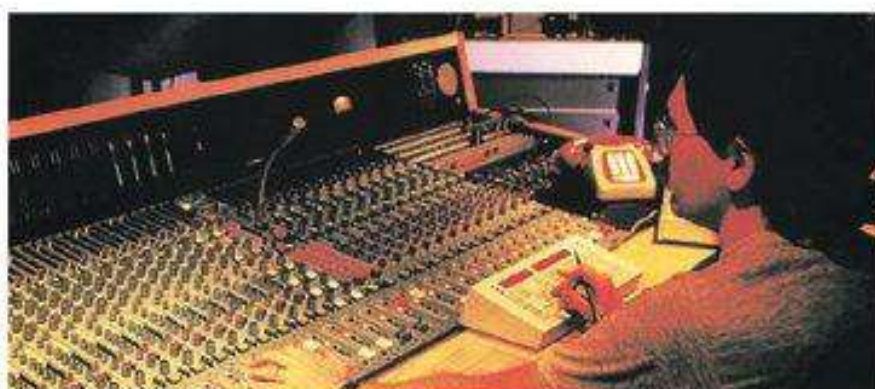
Монтажный стол. Режиссёр и монтажёр завершают работу над фильмом

метраж будущей картины. Часто «в корзину» летит не один метр отснятой плёнки с целыми сценами и эпизодами. В мировой практике есть немало случаев, когда режиссёрские варианты выпускали в прокат в сильно урезанном или отредактированном виде. Так, индийские фильмы, в оригинале длящиеся шесть — восемь часов, в зарубежном прокате урезались под временной стандарт конкретной страны.

И наконец, последний этап — **тонировка**, то есть озвучивание (озвучание) фильма, когда в специальной студии улучшается звук, а к голосам исполнителей добавляются музыка и шумы. Так что бо́льшая часть звукового сопровождения создаётся уже после завершения съёмок, начиная со стадии монтажа. Эту работу выполняет *звукооператор* — техник, отвечающий за перезапись разных фонограмм (диалогов, музыкального фона, шумовых эффектов) в одну. Любой из этих элементов может быть оригинальным, то есть записанным специально для данного фильма, или взятым из фонотеки, имеющейся в каждой студии.

Музыка из фонотеки необязательно полностью соответствует отснятому материалу, поэтому время её звучания может удлиниться или укорачиваться. Запись может подвергаться какой-либо акустической обработке. Если фонотечная музыка по своему темпоритму или аранжировке не устраивает режиссёра, то она исполняется и записывается заново. Основная часть звучащей в кинокартине музыки заказывается композитору и пишется специально для данного фильма. Она может быть написана предварительно, ещё до начала съёмок, или позднее, сразу после монтажа рабочего позитива.

Опыт показывает, что звук, получаемый во время натуральных съёмок, довольно невыразителен и зачастую сопровождается



Тон-студия. Работа по озвучиванию фильма

посторонними звуками. В таком случае видеоряд приходится переозвучивать. Бóльшая часть шумов обычно имитируется. За долгие годы существования кинематографа сложилась богатейшая система замены естественных или трудновоспроизводимых шумов искусственными. Так, эффект столкновения автомобилей достигается ударом по металлической коробке, наполненной болтами и гайками, звук удара кулаком — ударом по арбузу или по куриной тушке, звук пистолетного выстрела можно записать с помощью обычной бельевой резинки, ударяющей по натянутой целлофановой плёнке, шаги на снегу воспроизводят, сжимая руками пакет крахмала.

Речь человека в подавляющем большинстве игровых фильмов записывается после монтажа рабочего позитива. Во время съёмок пишется так называемый черновой синхрон — служебная фонограмма, которая во время последующего озвучивания помогает актёру попадать в артикуляцию, то есть синхронизировать произносимые слова с движением губ на экране. Потом актёры приходят в студию для перезаписи речи. Напомним, что актёр на экране и актёр на озвучивании фильма не всегда одно и то же лицо.

Когда к фильму добавлены титры с именами всех участников съёмочного процесса и выражением благодарности за содействие съёмке, он готов к первому показу и прокату. *Продвижение фильма* к зрителю (промоушн) во многом зависит от хорошо продуманной рекламной кампании. Десятки специалистов тщательнейшим образом изучают сценарий, проверяют его потребительский потенциал, извлекают из фильма мотив, наиболее привлекательный для зрителя, разрабатывают варианты рекламных роликов. Нередко премьера приурочивается специально к одному из кинофестивалей.



Кадры из фильма «Звёздные войны». 1977. Режиссёр Д. Лукас

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы основные этапы создания художественного фильма? Что отличает каждый из них?
2. Какова роль продюсера и режиссёра в создании кинофильма? Чем можно объяснить то, что даже самый хороший сценарий всегда «умирает» в фильме? Почему оператора нередко называют «сам себе режиссёр»?
3. Какова специфика работы актёра в театре и в кино? Как менялась манера актёрской игры в истории кинематографа? Почему актёрскую кинопробу называют одновременно и репетицией съёмочного процесса, и экспериментом?
- 4*. Каким образом удаётся достичь правдоподобия спецэффектов в кино? Приведите особенно поразившие вас примеры.
5. Что необходимо для создания хорошего фильма? Как бы вы прокомментировали это высказывание: «Не всякий фильм, что публике по нраву, искусством называется по праву»? Каких критериев оценки фильма придерживаетесь лично вы? Почему?

Творческая мастерская

1. Представьте, что вы — режиссёр (оператор, художник-постановщик) и участвуете в съёмках фильма, действие которого происходит в одном из больших городов начала XX в. Опишите, какие городские районы (улицы, площади) могут стать естественными декорациями для вашего фильма? В каких музеях-квартирах вы найдёте необходимые интерьеры? Какие произведения декоративно-прикладного искусства могут вам понадобиться? Поясните свой выбор.
2. Если бы вам предложили организовать и провести кинофестиваль, каких актёров и режиссёров вы пригласили бы в первую очередь? Почему именно их? Каким из просмотренных вами кинолент вы отдали бы предпочтение? На чём основывается ваш выбор?
- 3*. Приглашаем к дискуссии. Вот примерные вопросы для неё:
 - В чём проявляется позитивное и негативное воздействие современного кинематографа на эмоциональное состояние человека и общества?
 - Почему кино нередко рассматривают как зеркало сознания общества, как коллективный «сон наяву»?
 - Современное кино — это развлечение или искусство? Какие возможности открывает оно перед человеком?
 - Современное киноискусство потакает массовому зрителю или формирует его вкусы?
 - Есть ли в нашей стране детское кино? Какой фильм для детей вы смотрели в последний раз?
 - Можно ли согласиться с утверждением, что современное кино переживает глубокий кризис (экраны заполнены американскими фильмами коммерческого производства)? Не кажется ли вам, что фильмы с изображением войн и природных катаклизмов не вызывают у зрителя ничего, кроме нездорового любопытства и желания пощекотать свои нервы?
 - Какие темы являются самыми острыми в современном киноискусстве? Какой человек интересен ему сегодня? Доступно ли кинематографу изобра-

жение внутреннего мира человека, его мыслей, чувств и фантазий? Приведите примеры.

- Существует мнение, что фильмы, целиком построенные на мысленных представлениях человека, не соответствуют природе кино. Так ли это на самом деле?

- Какая последняя сенсация в мире кинематографа вам запомнилась? Почему?

- Каким вам представляется будущее искусства кино? Будет ли оно существовать вечно?

Темы проектов, презентаций или сообщений

«Как рождается кинофильм»; «Основные этапы работы над фильмом»; «Почему режиссёр — главная фигура в создании фильма?»; «Знаменитые режиссёры современности»; «Роль сценариста в создании фильма»; «Литературный сценарий — «зримая проза» будущего кинофильма»; «Литературный сценарий в творческом преломлении режиссёра»; «Операторское мастерство как искусство преобразования действительности»; «Роль оператора в создании зримого образа кинофильма»; «Использование приёма «субъективной камеры» в творчестве С. П. Урусевского («Летят журавли»); «Спецэффекты и трюки в кино»; «Роль каскадёров в процессе съёмок»; «Особенности съёмки на натуре и в павильоне с декорациями»; «Звёзды мирового кинематографа»; «В чём специфика работы актёра в кино»; «От актёрской кинопробы к роли в кино»; «Киносценарии и актёрское мастерство В. В. Маяковского»; «Особенности озвучивания фильма»; «Продюсер и его роль в создании фильма»; «Экскурсия на киностудию «Мосфильм»; «Кто делает кино».

Как смотреть и оценивать театральный спектакль (кинофильм)

1. Какие удачные (или неудачные) режиссёрские находки (открытия) вы могли бы отметить? В чём новизна и оригинальность концепции (замысла режиссёра)?

2. Как режиссёр использует пространство сцены?

3. Созвучны ли образы героев, созданные актёрами на сцене, вашим представлениям о них? Поясните свой ответ.

4. Способствуют ли костюмы персонажей раскрытию характеров главных и второстепенных героев? Поясните свой ответ.

5. Какие художественные задачи решает музыкальное оформление спектакля? Помогала или мешала вам музыка лучше понять ключевые мизансцены?

6. Каковы особенности режиссёрской трактовки пьесы и её сценического воплощения?

7. Познакомьтесь с рецензиями профессиональных критиков на просмотренный спектакль. Сопоставьте их с собственными театральными впечатлениями.

8. Какие проблемы поставлены в данном спектакле и насколько удачно их сценическое воплощение?

9. Благодаря каким выразительным средствам (цвет, свет, движение, звук и др.) рождается художественный образ спектакля?

10. Каковы специфические средства сценической выразительности? Каково значение пластического, ритмического и пространственного решения спектакля?

11. Чем отличается театральная трактовка литературного произведения?

12. Что вы можете сказать об особенностях сценографии и визуальном решении сцены?

Книги для дополнительного чтения

- Аверьянова О. И. Русская музыка второй половины XX века: Э. Денисов, А. Шнитке, Р. Щедрин. Минск, 2009.
- Александрова Э. Б. Люблю театр! М., 1971.
- Алпатов М. В. Немеркнувшее наследие. М., 1990.
- Алянский Ю. Л. Азбука театра. Л., 1986.
- Бахрушин Ю. А. История русского балета. М., 1977.
- Бондаренко Е. А. Диалог с экраном. М., 1994.
- Бондаренко Е. А. Путешествие в мир кино. М., 2008.
- Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия, Испания, Англия. Л., 1973.
- Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1988.
- Буссалы М. Понимать архитектуру. М., 2008.
- Ванслов В. В. Искусство и красота. М., 2006.
- Вартанов А. С. От фото до видео. М., 1996.
- Всеобщая история театра. М., 2012.
- В школьном театре. М., 1971.
- Гваттерини М. Азбука балета. М., 2001.
- Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты. М., 1998.
- Глазачев В. Л. Архитектура: энциклопедия. М., 2002.
- Гозенпуд А. А. Оперный словарь. СПб., 2005.
- Горович В. Оперный театр. Л., 1984.
- Гроссман Л. П. Пушкин в театральных креслах. СПб., 2005.
- Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М., 1962.
- Добыш Г. Н. Звёзды русской сцены. М., 1992.
- Дубкова С. И. Жар-птица: балетные сказки и легенды. М., 2009.
- Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX—XX вв.: очерки. М., 2001.
- Ивашнев В. И. Щепкин. М., 2002.
- Иконников А. В. Искусство, среда, время: эстетическая организация городской среды. М., 1985.
- Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Д. Р. Брауна. М., 1999.
- Искусство: иллюстрированная энциклопедия. М., 2002.
- История зарубежного театра / под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой. В 4 ч. Ч. 1. М., 1981; Ч. 2. М., 1984.
- История русского театра. М., 2011.
- Каллистов Д. П. Античный театр. Л., 1970.
- Карл П. Младшая муза. М., 1986.
- Клиентов А. Е. Пять встреч с музой кино. М., 2001.
- Котыхов В. Л. Воспоминания о танце. М., 2012.
- Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М., 1963.
- Крымова Н. А. Любите ли вы театр? М., 1987.
- Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.
- Максимова В. А. ...И рождается чудо спектакля. М., 1980.
- Медведев А. Н., Чернышёв А. А. Десятая муза: рассказы о киноискусстве. М., 1977.
- Мокульский С. С. История западноевропейского театра. СПб., 2011.

- Мороз А. Г.* Три века русской сцены. В 2 кн. Кн. 1. М., 1978; Кн. 2. М., 1984.
- Музы и маски: театр и музыка Античности.* СПб., 2005.
- Музыка наших дней: энциклопедия.* М., 2002.
- Немирович-Данченко В. И.* Рождение театра. М., 1989.
- Новикова А. А.* Телевидение и театр: пересечения закономерностей. М., 2004.
- Откровения телевидения.* М., 1976.
- Папи П.* Словарь театра. М., 1991.
- Пасютинская В. М.* Путешествие в мир тавда. СПб., 2011.
- Покровский Б. А.* Путешествие в страну ОПЕРА. М., 1997.
- Покровский Б. А.* Урок мастера: введение в оперную режиссуру. М., 2009.
- Польская Л. И.* Кто делает кино? М., 1988.
- Прете М. К., Джорджис А. Д.* Как понимать искусство. М., 2002.
- Разлогов К. Э.* Мировое кино: история искусства экрана. М., 2011.
- Салпак В. С.* Телевидение и мы. М., 2007.
- Сарабьянов Д. В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 2001.
- Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. Любое издание.
- Театр, где играют дети.* М., 2001.
- Тарасов Л. М.* Волшебство оперы. Киев, 1989.
- Тарасов Л. М.* Музыка в семье муз. Л., 1985.
- Турчин В. С.* Монументы и города. М., 1982.
- Усов Ю. Н.* В мире экранных искусств. М., 1995.
- Фокин М. М.* Против течения. Л., 1981.
- Худяков С. Н.* Иллюстрированная история танца. М., 2009.
- Царёв М. И.* Мир театра. М., 1987.
- Чёрная Е. С.* Беседы об опере. М., 1981.
- Энциклопедия для детей. Т. 7: Искусство. Ч. 3: Музыка, театр, кино.* М., 2001.
- Юренев Р. Н.* Краткая история киноискусства. М., 1997.

Использованные источники

- Авангард: до и после. М., 2006. Илл. на с. 195 (вверху), 273¹.
Айвазовский. М., 2001. [Сер. «Народная библиотека — мастера живописи»]. Илл. на с. 168.
Алексеева В. В. Что такое искусство? М., 1979. Илл. на с. 52, 194, 196 (вверху), 223 (вверху), 227.
Альбом на память: русский балет в фотографиях из коллекции Тони Канделоро, Италия: СПб., 2007. Илл. на с. 48.
Архитектура мира: энциклопедия архитектурных стилей. СПб., 2009. Илл. на с. 250 (вверху).
Бажак К. История фотографии. М., 2003. Илл. на с. 203, 208 (внизу справа).
Байрамова Л. Верещагин. М., 2002. [Сер. «Мир шедевров»]. Илл. на с. 169.
Бартлетт Р. Панорама Средневековья. М., 2002. Илл. на с. 82, 133, 215 (внизу), 234.
Бедретдинова Л. М. Александровский амбир. М., 2008. Илл. на с. 92.
Беланина В. А. Павловск. Л., 1989. Илл. на с. 8 (вверху), 130 (внизу).
Богуславская И. Я. Добрых рук мастерство. Л., 1981. Илл. на с. 235 (справа), 246.
Британский музей. Лондон: альбом. М., 1980. Илл. на с. 184.
Бродский Б. И. Жизнь в веках: занимательное искусствоведение. М., 1990. Илл. на с. 80 (внизу).
Бхаскаран Л. Дизайн и время. М., 2005. Илл. на с. 190 (внизу), 241, 253, 258.
Буссалли М. Понимать архитектуру. М., 2003. Илл. на с. 74, 77 (внизу), 80 (вверху), 84, 90, 93, 99 (вверху), 104 (вверху), 105 (внизу), 108 (слева), 110 (вверху), 114, 115 (внизу), 116, 117, 121, 125, 127 (внизу), 130 (вверху).
Бычков Ю. А. Достояние народа. М., 1988. Илл. на с. 79.
Веретенников А. М. Мир Айвазовского. М., 2003. Илл. на с. 22.
ГМИИ им. А. С. Пушкина. Л., 1989. Илл. на с. 181.
Гомбрих Э. История искусства. М., 1998. Илл. на с. 160, 180 (вверху).
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. М., 1971. Илл. на с. 153 (внизу), 278 (вверху).

¹ Здесь и далее указано местоположение иллюстраций в издании.

Государственные музеи Берлина. М., 1983. Илл. на с. 154, 230.

Григорьев Р. Г. Рембрандт-гравёр. СПб., 2006. Илл. на с. 198.

Гусакова В. О. Словарь западноевропейского религиозного искусства. СПб., 2009. Илл. на с. 260.

Гусарова А. П. Мстислав Добужинский. М., 2001. Илл. на с. 271 (внизу).

Давыдова Л. И. Искусство Древней Греции. СПб., 2008. [Сер. «Твой Эрмитаж»]. Илл. на с. 10.

Демпси Э. Стили. Школы. Направления. М., 2008. Илл. на с. 256 (внизу).

Дмитриева Н. А., Акимов Л. И. Античное искусство. М., 1988. Илл. на с. 106 (внизу).

Доронина Л. Н. Мастера русской скульптуры. Т. I. М., 2008. Илл. на с. 214 (вверху), 219 (вверху слева), 220 (внизу), 226, 240.

Евстратова Е. Н. Графика. М., 2003. Илл. на с. 189 (вверху), 192 (вверху), 196 (внизу).

Ефремова Л. А. [В. М.] Васнецов. М., 2010. [Сер. «Галерея гениев»]. Илл. на с. 61.

Зарецкая З. В., Косарева Н. К. Западноевропейская скульптура в Эрмитаже. Л., 1970. Илл. на с. 30, 56.

Зюилен Г. В. Все сады мира. М., 2002. Илл. на с. 126 (вверху).

Искусство: иллюстрированная энциклопедия. М., 2002. Илл. на с. 78, 81, 87, 126 (внизу), 158 (справа), 176 (вверху), 180 (внизу), 183, 191, 215 (вверху), 225 (справа), 250 (внизу), 263, 272 (внизу), 276, 277 (внизу), 284.

История искусств. XVII век. М., 1995. Илл. на с. 88 (внизу), 171.

История искусства: первые цивилизации. М., 1998. Илл. на с. 42, 77 (вверху), 97, 188.

История мирового искусства. М., 1998. Илл. на с. 11, 99 (внизу), 105 (вверху), 108 (справа), 147, 151, 174, 206 (вверху), 208 (внизу слева), 212, 219 (вверху справа).

Казаринова Н. В. Из коллекции Пермской художественной галереи. Пермь, 2006. Илл. на с. 267.

Кларк П. Дизайн. М., 2003. Илл. на с. 252 (вверху).

Классическая музыка: большая иллюстрированная энциклопедия. М., 2008. Илл. на с. 265 (вверху), 277 (вверху), 278 (внизу).

Колпинский Ю. Д. Великое наследие античной Эллады. М., 1998. Илл. на с. 94, 122 (вверху).

Лайне С. В. Искусство XX века. М., 2003. Илл. на с. 39, 40, 59, 175 (внизу), 289.

Левин С. Д. Беседы с юным художником. М., 1988. Вып. II. Илл. на с. 193 (внизу), 266.

Натюрморт. Метаморфозы: диалог классики и современности. М., 2012. Илл. на с. 23, 153 (вверху).

Национальный музей западного искусства (Токио). М., 2012. [Сер. «Великие музеи мира»]. Илл. на с. 17 (справа).

Миловский А. С. Народные промыслы: встречи с самобытными мастерами. М., 1994. Илл. на с. 236 (внизу), 243 (слева), 244 (внизу), 245 (внизу).

Минц Н. В. Театральные коллекции Франции. М., 1989. Илл. на с. 19 (внизу справа).

Мир цирка. Т. I. Клоуны. М., 1995. Илл. на с. 69.

Михалкович В. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии. М., 1990. Илл. на с. 204 (слева), 206 (внизу), 209, 210.

Морозов С. А. Творческая фотография. М., 1995. Илл. на с. 201 (вверху), 205, 208 (вверху).

Музы и маски. СПб., 2005. Илл. на с. 232.

Неоклассицизм в России: каталог ГРМ. СПб., 2008. Илл. на с. 193 (вверху).

Нижегородский государственный художественный музей. [Серия «Музеи России»]. М., 2005. Илл. на с. 285.

Пассерон Р. Домье. Свидетель своей эпохи. М., 1984. Илл. на с. 64, 197.

Петергоф. Царское Село. Павловск. Ораниенбаум. Гатчина. СПб., 2008. Илл. на с. 9 (внизу справа), 96 (внизу), 129, 152.

Полевой В. М. Двадцатый век. М., 1985. Илл. на с. 66, 195 (внизу), 255.

Поццоли М. Э. Париж: альбом. М., 1997. Илл. на с. 75 (внизу), 128.

Претте М. К., Джорджис А. Д. Как понимать искусство. М., 2002. Илл. на с. 14, 17 (слева), 89, 90, 138 (вверху), 141, 144, 150, 156, 157, 158 (слева), 178 (внизу), 189 (внизу), 192 (внизу), 202 (вверху), 207, 213 (внизу), 262 (внизу).

Прокофьев С. С. Человек. События. Время. М., 1981. Илл. на с. 288.

Прокофьева М. Н. Делакура. М., 1998. [Сер. «Великие мастера прошлого»]. Илл. на с. (вверху), 290.

Раздольская В. И. Европейское искусство XIX века. СПб., 2009. Илл. на с. 58 (внизу).

Рачеева Е. П. Музей истории искусства. Вена. М., 2003. Илл. на с. 29.

Ренуар. М., 2009. [Сер. «Великие художники»]. Илл. на с. 19 (внизу слева).

Суриц Е. Я. Русский балет и его звёзды. М., 1998. Илл. на с. 24.

Русский театр. М., 2004. Илл. на с. 286.

Русское искусство: иллюстрированная энциклопедия. М., 2001. Илл. на с. 16, 136, 161, 173 (слева), 179, 185 (вверху), 214 (внизу), 222 (слева), 251, 254, 256 (вверху), 257.

Санкт-Петербург: альбом. М., 2001. Илл. на с. 244 (вверху).

Сарабьянов Д. В. История русского искусства. М., 2001. Илл. на с. 220 (вверху слева), 245 (вверху).

Скульптура. СПб., 2009. [Сер. «Твой Эрмитаж»]. Илл. на с. 8 (внизу), 9 (внизу слева), 225 (слева).

Современная живопись. В поисках свободы: от классицизма к авангарду. М., 2002. Илл. на с. 173 (справа), 265 (внизу).

Современное народное искусство России. Традиции и современность: каталог. Вологда, 2008. Илл. на с. 235 (слева).

Старая Пинакотека (Мюнхен). М., 2012. [Сер. «Великие музеи мира»]. Илл. на с. 26.

Стенли Д. Классическая музыка: великие композиторы и их шедевры. М., 2006. Илл. на с. 32, 146.

Тимофеева Т. П. Владимир. Владимир, 1999. Илл. на с. 110 (внизу).

Готика: Архитектура. Скульптура. Живопись. М.; Кёльн, 2000. Илл. на с. 75 (вверху), 132, 213 (вверху).

Барокко: Архитектура. Скульптура. Живопись. М.; Кёльн, 2000. Илл. на с. 88 (внизу).

100 человек, которые изменили ход истории. Илл. на с. 34, 69 (вверху), 76, 164, 262 (вверху).

1000 произведений великих скульпторов. М., 2007. Илл. на с. 216, 218, 220 (вверху справа), 222 (справа), 252 (внизу).

1001 здание, которое нужно увидеть. М., 2008. Илл. на с. 86, 91, 109, 120, 124, 137.

1001 фильм, который нужно увидеть. М., 2006. Илл. на с. 68, 69.

Тысяча чудес света: памятники культуры и природы. М., 2007. Илл. на с. 88.

Уоллейс Р. Мир Леонардо. М., 1997. Илл. на с. 159 (внизу).

Уоткин Д. История западноевропейской архитектуры. М.; Кёльн, 1999. Илл. на с. 20 (вверху), 112, 113 (слева), 122 (внизу), 134.

Фар-Беккер. Искусство модерна. М.; Кёльн, 1996. Илл. на с. 249.

Федотова Е. Д. Наполеоновский амбир. М., 2008. Илл. на с. 113 (справа).

Фотография в настоящем, прошлом и будущем. М., 1997. Илл. на с. 202 (внизу).

Хойзингер Л. Микеланджело. М., 1998. Илл. на с. 33 (внизу), 139, 217.

Шикель Р. Мир Гойи. М., 1998. Илл. на с. 49.

Эко У. История уродства. М., 2009. Илл. на с. 50.

Экштут С. Шайка передвижников. История одного творческого союза. М., 2001. Илл. на с. 15.

Энциклопедический словарь юного зрителя. М., 1989. Илл. на с. 87 (слева).

Энциклопедия для детей. Т. 7: Искусство. Ч. 2. Илл. на с. 115 (вверху), 167, 176 (внизу), 248, 264; ч. 3. С. 20 (внизу), 44, 272 (вверху), 275 (вверху), 285 (вверху), 287 (справа).

Эрмитаж. Прогулка по залам и галереям. СПб., 2001. Илл. на с. 19 (вверху), 95.

Эстон М. Ренессанс. М., 1997. Илл. на с. 111.

Юрьев-Польский. По городам России. М., 2009. Илл. на с. 243 (справа).

Яковлева Н. Русская историческая живопись. М., 2005. Илл. на с. 38, 140 (внизу), 149, 165, 170, 172, 175 (справа), 261, 275 (внизу), 283.

Musik in der Malerei. Budapest, 1984. Илл. на с. 260, 281, 282.

Дворцы и усадьбы. № 51. 2011. 29 дек. Илл. на с. 65.

Искусство [Издательский дом «Первое сентября»]. 2009. № 21. Илл. на с. 140.

Чайковский. Жизнь и творчество. Великие композиторы. Илл. на с. 268.

Человек без границ: 2008. № 6. Илл. на с. 221 (вверху); 2008. № 12. Илл. на с. 213; 2009. № 3. Илл. на с. 176 (внизу); 2009. № 5. Илл. на с. 63.

Юный художник. 1997. № 5—6. Илл. на с. 200.

Содержание

Предисловие	3
I. Синтетические искусства: их виды и особенности	
1. Пространственно-временные искусства	7
1.1. Характеристика синтетических видов искусства	7
1.2. Проблема границ и взаимодействия искусств	14
2. Алфавит театра	20
2.1. Законы театрального искусства	20
2.2. Театр среди других искусств	26
3. Актёр и режиссёр в театре	30
3.1. Секреты актёрского мастерства	31
3.2. Искусство режиссуры	35
4. Искусство оперы	42
4.1. Из истории оперного искусства*	42
4.2. Опера — союз музыки и театра	47
5. В мире танца	57
5.1. Из истории возникновения и развития танца*	58
5.2. Искусство хореографии и его выразительные средства	62
6. Страна волшебная — балет	68
6.1. Из истории балетного искусства*	69
6.2. Выразительные возможности балета	75
7. Искусство кинематографа	80
7.1. Первые шаги кинематографа*	81

7.2. Средства выразительности кино	85
7.3. Кино в диалоге искусств.	92
8. Фильмы разные нужны...	97
8.1. Виды кинематографа	98
8.2. Многообразие жанров игрового кино	107
9. Экранные искусства: телевидение, видео	112
9.1. Свойства телевидения и его выразительные возможности	113
9.2. Мир видеоискусства	122
10. Мультимедийное искусство	126
10.1. Виды компьютерного искусства	127
10.2. Компьютерные технологии в руках художника. . .	135
11. Зрелищные искусства: цирк и эстрада	140
11.1. В мире циркового искусства	142
11.2. Искусство эстрады	153

II. «Под сенью дружных муз»

12. Изобразительные искусства в семье муз	163
12.1. Содружество изобразительных искусств.	164
12.2. Изобразительные искусства и фотография*	171
12.3. Изобразительные искусства и танец	175
13. Художник в театре и кино	180
13.1. Искусство сценографии	181
13.2. Художник кино.	189
14. Архитектура среди других искусств	196
14.1. Архитектура и изобразительные искусства	197
14.2. Архитектура — «застывшая музыка»	203
15. Содружество искусств и литература	208
15.1. «Слова и краски издавна в родстве...»	209
15.2. «Стань музыкою, слово...»	212
15.3. Литература, театр и кинематограф	215
16. Музыка в семье муз	221
16.1. Музыка и изобразительные искусства	222
16.2. Музыка — душа танца	229
17. Композитор в театре и кино.	237
17.1. Задачи композитора в театральном спектакле	238

17.2. Зачем нужна музыка в фильме	242
18. Когда опера превращается в спектакль	249
18.1. Творцы оперного спектакля	250
18.2. Роль режиссёра и актёра в опере	255
19. Создание балетного спектакля	260
19.1. И рождается чудо спектакля...	261
19.2. «Петрушка» — шедевр балетного искусства*	265
20. На премьере в драматическом театре	273
20.1. Искусство быть зрителем	274
20.2. Режиссёр на репетиции*	277
21. Как снимается кинофильм	280
21.1. К экрану путь нелёгок и нескор...	281
21.2. На съёмочной площадке	284
21.3. Монтаж и озвучивание фильма	289
Как смотреть и оценивать театральный спектакль (кинофильм)	294
Книги для дополнительного чтения	295
Использованные источники	297

Учебное издание

Данилова Галина Ивановна

ИСКУССТВО

Содружество искусств

9 класс

Учебник

Зав. редакцией *Т. И. Никитина*
Художественный редактор *Е. И. Корсина*
Художественное оформление *А. В. Копалин*
Технический редактор *И. В. Грибкова*
Компьютерная верстка *М. М. Яровицкая*
Корректор *И. В. Андрианова*

В соответствии с Федеральным законом от 29.12.2010 г. № 436-ФЗ
знак информационной продукции на данном издании не ставится

Сертификат соответствия
№ РОСС RU. АР51. Н 16508.



Подписано к печати 09.08.13. Формат 70 × 100 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура «Школьная». Печать офсетная.
Усл. печ. л. 24,51. Тираж _____ экз. Заказ № _____.

ООО «ДРОФА», 127018, Москва, Суцневский вал, 49.

Предложения и замечания по содержанию и оформлению книги
просим направлять в редакцию общего образования издательства «Дрофа»:
127018, Москва, а/я 79. Тел.: (495) 795-05-41. E-mail: chief@drofa.ru

По вопросам приобретения продукции издательства «Дрофа»
обращаться по адресу: 127018, Москва, Суцневский вал, 49.
Тел.: (495) 795-05-50, 795-05-51. Факс: (495) 795-05-52.

Сайт ООО «ДРОФА»: www.drofa.ru

Электронная почта: sales@drofa.ru

Тел.: 8-800-200-05-50 (звонок по России бесплатный)